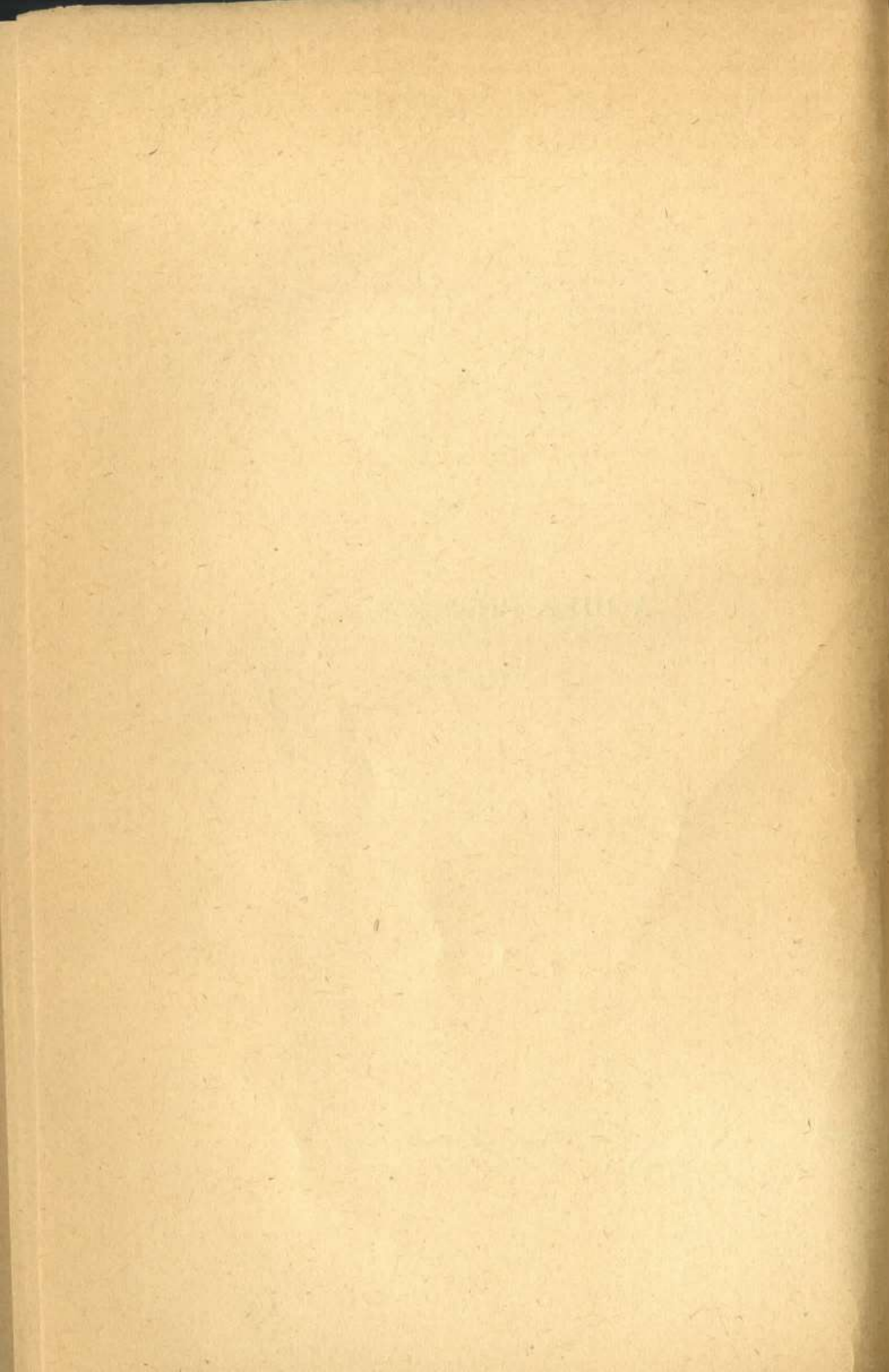
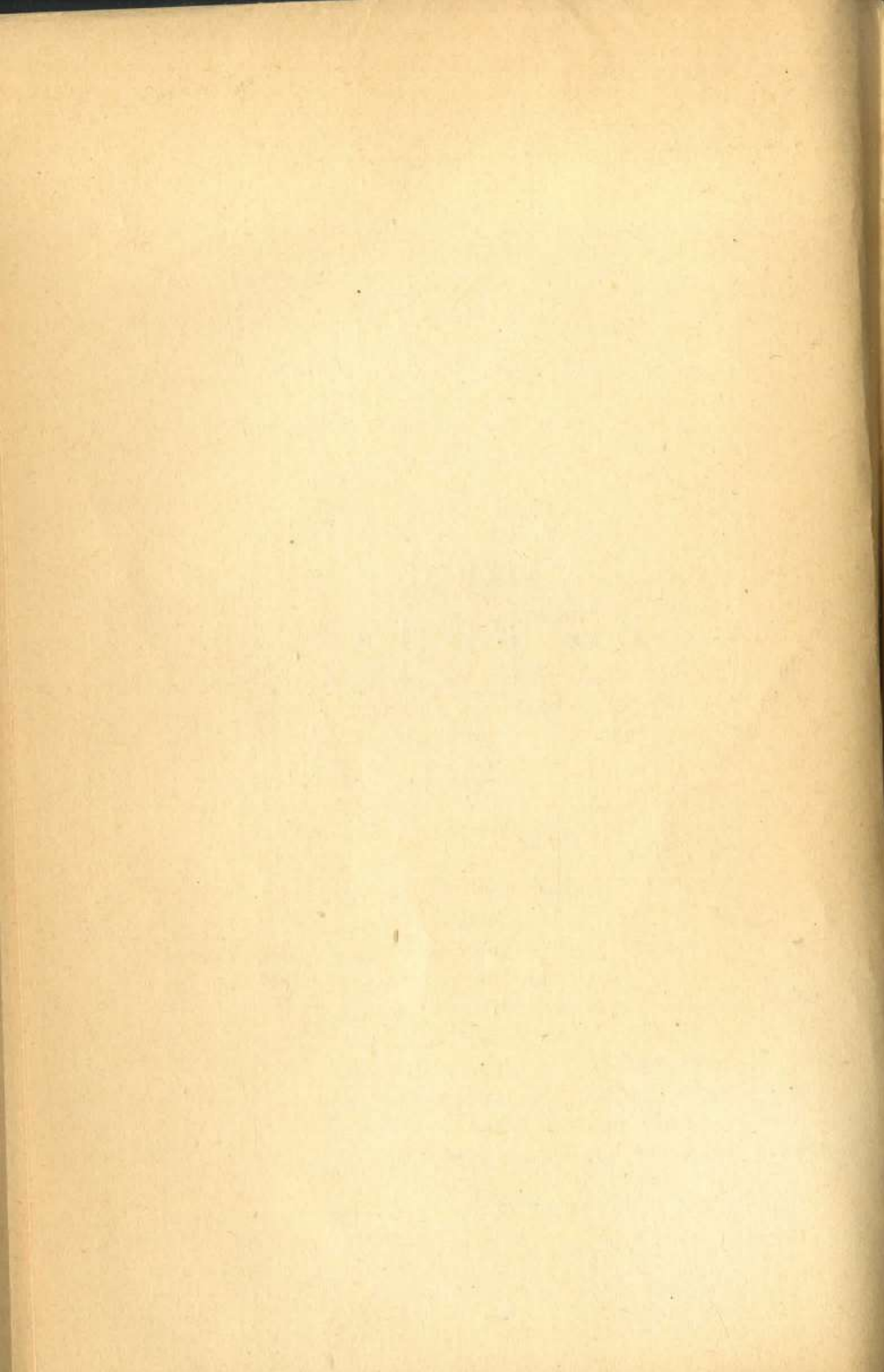
ATTILIO BRUGNOLI
(R. Conservatorio Musicale - Firenze).

LA MUSICA PIANISTICA ITALIANA DALLE ORIGINI AL 900

Tre lezioni tenute all'Università per gli stranieri in Firenze 1928, ripetute all'Istituto Fascista di Cultura nel 1930

G. B. PARAVIA & C.
TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

A DINA PIETRI

1ª LEZIONE

LA FUGA

Per il pubblico al quale queste lezioni erano destinate feci la seguente premessa:

« Sono assolutamente convinto della inutilità e quindi della inopportunità di parlare di artisti stranieri ad un pubblico di stranieri che viene in Italia per conoscerne ed amarne le bellezze, per conoscere ed amare il frutto dell'ingegno e del tormento italiani. Nessuno più di un artista può essere predisposto all'ammirazione del bello, qualunque sia la sua provenienza: e chi conosca la mia vita artistica sa come io sia un convinto esaltatore del genio, per sè stesso, straniero od italiano che sia. Ne fanno fede così il mio repertorio come le mie revisioni di opere straniere, fatte con amore e con fede e che contribuiscono a sempre meglio e più facilmente divulgare, nel mondo degli studiosi, i capolavori di ogni paese ».

Per voi, Italiani, la premessa potrebbe sembrare superflua; viceversa, molto spesso i nostri grandi sono ignorati ancora più dagli Italiani che dagli stranieri: ragione per cui queste lezioni possono essere lette anche da voi ed anche a voi potrò affermare, con fiducia di non essere

frainteso, che in esse mi propongo di svolgere opera di appassionata italianità, come può svolgerla un artista militante e non il freddo storico: opera appassionata di giusta e misurata esaltazione della verità, non di denigrazione di una verità diversa od opposta. Quanto dirò, insomma, deve mettere nella giusta luce la produzione italiana senza che da ciò risulti una denigrazione od una menomazione del genio straniero.

Anche nell'affermare e nel cercar di dimostrare che l'arte musicale ha origine in Italia e che tutti i geni musicali d'ogni paese derivano dai nostri, non intenderò togliere a chicchessia il merito che gli spetta. Non bisogna confondere *derivazione* con plagio, con asservimento. Per ogni cosa v'è un'origine, come per ogni pianta v'è un seme, un germe da cui deriva, e la derivazione sussiste anche quando la pianta prodotta dal seme diventi albero, sia pure mostruosamente gigantesco in confronto della sua minuscola origine. Ma verrebbe per ciò solo in mente a qualcuno che l'albero costituisca il plagio del seme?

In arte, la derivazione riguarda sopratutto la tecnica. Anche il fare alla maniera di questo o di quel grande, se pure non può considerarsi creazione in tutto e per tutto, non è cosa tale da doversi giudicare con severità. Soltanto l'essenza dell'opera d'arte, il suo contenuto spirituale possono avere attinenza con la creazione; perciò, soltanto quando l'opera di taluno sarà spiritualmente, oltre che tecnicamente, plasmata su quella d'un altro, si potrà parlare di qualcosa più che di derivazione. Mancando l'invenzione manca l'artista creatore ed al suo posto c'è il plagiario.

Quando dunque accomunerò il nome di Bach a quello di Frescobaldi, ad esempio, non lo farò per diminuire la grandezza dell'uno a vantaggio di quella dell'altro; ma per stabilire una verità storica che soltanto così può

essere dimostrata e riconosciuta lealmente perchè non lede nè diminuisce chicchessia. Non costituirà mai onta per un uomo d'onore l'affermazione ch'egli abbia avuto un padre ed una madre!

Già da anni ho affermato non potersi ricercare la derivazione artistica altro che nella scuola. Ogni considerazione etnica o d'altro genere si risolverebbe contro quelli stessi che volessero valersene. Infatti se, ad esempio, prendiamo come base la razza, vediamo che coloro i quali sono stati ritenuti i maggiori genî musicali degli ultimi due secoli, specialmente nel campo sinfonico e strumentale in genere, possono considerarsi appartenenti alla razza comunemente ritenuta *germanica*, soltanto da un punto di vista politico e sociale. A dimostrare la fondatezza dell'affermazione, mi aiutano gli stessi scienziati tedeschi.

Due autorità dell'antropologia, i professori Eugenio Fischer e Federico Kraus, hanno dichiarato in conferenze pubbliche che la scienza non conosce una razza *germanica*. Essi affermano che le quattro razze più importanti dell'Europa sono la *Nordica* — diffusa nella Germania settentrionale, nell'Olanda, in Scandinavia e nelle isole Britanniche —; l'*Alpina* — che abita le regioni a nord e sud delle Alpi, dal Golfo di Biscaglia fino al Turchestan —; la *Mediterranea* — che abita l'Italia e i Balcani e della quale si trova traccia anche nella Renania — e la *Dinarica* — che abita sopratutto la costa della Dalmazia, la Croazia, la Bosnia, la Carinzia ed il Tirolo. Il Kraus afferma che nella migliore delle ipotesi il tre od il quattro per cento della popolazione tedesca è di razza pura e non ci dice nemmeno che si tratti di una razza germanica.

Se ciò non bastasse, una statistica ufficiale preparata nel 1925 per conto del governo Prussiano, dal Dott. Keller, consigliere all'Ufficio di statistica, ci rivela che in Germania vivono in proporzione sempre discretamente note-

vole Polacchi e Masuri di Lusazia (Serbi o Sorbi come essi preferiscono chiamarsi) ultimi avanzi degli antichi Senoni, noti a Tacito, Lituani, Cèchi, Danesi, Frisoni, ecc. Come si vede, un miscuglio di nazionalità oltre che di razza da disorientare il più volonteroso. Durante le feste centenarie per Schubert, a Vienna, mentre più ferveva l'esaltazione per l'Anschluss, i buoni Viennesi furono assai sorpresi di trovarsi diversi dai supposti fratelli tedeschi, così diversi, che molto spesso non riuscivano nemmeno a capire quando, sulla pubblica via, venivano da loro interrogati per indicazioni o schiarimenti e dovettero convincersi, loro, nelle cui vene scorre tanto sangue ceco-slovacco, ungherese ed italiano, di essere non fratelli, ma tutt'al più cugini dei Tedeschi.

La Francia non si sottrae — sebbene per altre ragioni — a considerazioni del genere, che taccio per brevità, e le altre nazioni, pur avendo dato magnifici monumenti d'arte musicale, non hanno la priorità dei tre paesi presi in esame nè l'evoluzione artistica vi si manifesta con gli stessi caratteri di continuità.

L'Italia, dunque, sarebbe uno dei pochi paesi abitati da razza ben determinata e quindi a suo riguardo, assai più che per la Germania e per la Francia, potremmo fare affermazioni di un certo genere.

Ma ho già detto non essere opportuno far derivare dalla razza la paternità artistica e non mi dilungo su ciò: anche perchè — a parte le difficoltà che si incontrerebbero — un'indagine in questo senso potrebbe condurci nel grembo di Adamo ed Eva o nel nucleo della cellula primigenia. Resterebbe da considerarsi l'importanza dell'atavismo; ma dato che la sua influenza sulla derivazione artistica è ancora oggi problematica, questa non si può attribuire altro che alla scuola; scuola non intesa soltanto come insegnamento dell'alfabeto o del sillabario, ma come

affinità di sentire, spiegabile in un primo tempo con la scelta dell'insegnante — scelta che ragionevolmente l'allievo fa fra gli artisti che più lo conquidono, con i quali dunque c'è maggiore affinità psichica —; in seguito, quale conseguenza inevitabile di una comunione spirituale assai più forte e profonda che non apparisca ad osservatori superficiali. È sottinteso che, parlando dei vari fenomeni presi in esame, mi riferisco sempre a casi riguardanti *artisti* nel vero senso della parola, anime vibranti ed impressionabili, quindi passionali ed assorbenti. In arte non si tratta soltanto di sapere: ecco perchè nel nostro campo l'insegnante esercita sull'allievo una funzione infinitamente superiore a quella che esercita nell'insegnamento delle scienze.

Ora, come ho già dimostrato anche nel mio trattato *Dinamica pianistica*, i più grandi musicisti che per secoli hanno dominato il mondo sono Italiani o derivano da scuola Italiana. Appunto nel mio Trattato ho dimostrato come Bach debba considerarsi una derivazione diretta di Frescobaldi e di Vivaldi. Haendel dichiara di discendere dallo Steffani; Andrea Charpentier fu allievo di Carissimi; Kerl oltre che del Carissimi anche di Valentini; Hassler di Andrea Gabrielli; Fröberger di Frescobaldi; Suseling e Schutz di Zarlino e Gabrielli; Muffat e Kusser di Lulli; Pasquini influì sul Purcell, il quale pertanto può considerarsi suo discepolo e che, in ogni modo, aveva avuto a maestri allievi di Lulli. Pisendel, considerato il fondatore della scuola violinistica tedesca, fu allievo di Corelli; Gluck e Haydn studiarono col Sanmartini. Federico Guglielmo Rust, che d'Indy eleva a precursore di Beethoven, fu allievo di Tartini. I nostri più alti apostoli del melodismo — Ercole Bernabei, Carlo Pallavicini, Bononcini, Attilio Ariosti — e quelli venuti dopo ed anche per ciò assai più noti, quali Scarlatti, Paisiello, Cimarosa, ecc., influirono con la loro arte sullo sviluppo della musica in tutti i paesi di Europa.

Un certo riconoscimento nel senso da me sostenuto ci viene anche da autorevolissimi stranieri. Marmontel definisce Clementi e Mozart « Italiani tutti e due per il loro temperamento melodistico ».

Nella « Revue Musicale », in uno studio intitolato *Wagner et la France*, si dimostra l'influenza avuta dalle *Ouvertures* di Cherubini sulla formazione del genio di Wagner ed è a tutti nota l'ammirazione di Beethoven per il Cherubini e di Wagner e di Chopin per il nostro Bellini.

D'Indy nella sua conferenza « Da Bach a Beethoven » definisce Haydn e Mozart *cantori Italiani* e trova necessario spiegare: « Haydn e Mozart, lo ripeto, — ed in ciò non intendo affatto far loro ingiuria — furono essi in arte altra cosa che *dei veri Italiani?* Subendo l'influenza oltremontana che regnava a Vienna alla loro epoca e spinti al tempo stesso dal proprio genio, cantarono per cantare, senza vedere nelle loro piacevoli improvvisazioni melodiche altro che *materia per musica*, materia più o meno ricca, secondo l'ispirazione del momento ».

Non rileviamo come alla immaginazione di d'Indy l'appartenenza alla famiglia Italiana abbia reso necessario uno schiarimento a guisa di difesa, quasi che il riconoscimento di Italianità potesse suonare offesa per i due grandi presi in esame: siamo paghi del riconoscimento, che per noi ha valore, e — tralasciando molte altre dimostrazioni — vediamo almeno quanto il francese Chantavoine scrive a proposito di Chopin.

Egli afferma che la massima influenza sull'arte di Chopin non fu data da Bach e da Beethoven, ma dai maestri Italiani del tempo. E, dopo aver citato molti esempi a conforto del suo asserto, conclude: « Senza conoscere l'Italia, Chopin diventa inconsciamente un interprete dell'anima Italiana ».

Resta dunque a vedere come sia nata quest'arte Italiana e se possa dirsi tale, dato che esistono alcuni fatti (la calata dei Fiamminghi in Italia, ad esempio) che potrebbero far nascere dei dubbi e dato che a questo riguardo molti storiografi dànno per sicuro quanto, invece, è di per sè molto incerto.

Ora, io affermo che l'arte musicale è Italiana fin dalle origini e cercherò di dimostrarlo.

***

Occorre riportarci al periodo di maggiore oscurantismo, quando il mondo sembra non avere avuto alcuna aspirazione intellettuale, al Medioevo, per poter ricercare le origini della nostra musica, malgrado che della musica di quel tempo non si vedano traccie apprezzabili in quella dei tempi posteriori.

Veramente, il Medioevo — almeno sul finire — non può considerarsi negativo per tutte le arti: non possiamo dimenticare i monumenti architettonici dello stile romanico, non possiamo negare che i primi e maggiori poeti e pittori nostri ed i grandi filosofi della Chiesa vengono fuori proprio da quel Medioevo che a molti apparisce come la negazione dell'arte e del pensiero. È indiscutibile però, che anche quando già le altre arti cominciavano a fiorire o ad affermarsi, la musica era ancora ai suoi primordî. La musica si affaccia ultima sulla scena della civiltà e ciò per molte buone ragioni.

Nel Medioevo le popolazioni, forse sotto l'incubo della fine del mondo preconizzata per il mille, si rivolsero disperatamente alla religione, alla preghiera, sacrificando ad esse ogni altra aspirazione, qualsiasi manifestazione intellettuale.

Superato però il periodo di incubo, rifiorirono anche le altre manifestazioni di attività umana e, naturalmente, prima fra quelle artistiche, l'architettura. Questa, infatti — sentimento estetico trasfuso in ciò che è essenziale alla vita materiale — trova nelle esigenze della stessa vita umana stimolo a svilupparsi e nella natura modelli per ispirarsi e materiale per costruire; dunque massima opportunità e prontezza di esplicazione.

Dal linguaggio derivò una manifestazione di arte quasi spontanea perchè, esistendo già un materiale abituale e noto — la parola — bastò che la fantasia si destasse perchè la parola stessa divenisse poesia.

La scultura, come l'architettura, trovò materiale e modelli nella natura, e la pittura, pur essendo soggetta alla stessa evoluzione dell'architettura, si sviluppò un poco più tardi sia perchè non legata come quella alle esigenze della vita, sia perchè l'estrazione dalla terra o dalle piante del materiale necessario a dipingere, i colori, richiedeva già la partecipazione della scienza, sia pure allo stato di empirismo.

In ogni modo, però, il Medioevo si conclude con i monumenti romanici che sfociano nel gotico, col « Dolce Stil Novo » che ha la sua conclusione in Dante, con le manifestaz oni scultorie di Giovanni Pisano e con quelle pittoriche che culminano in Cimabue e Giotto, Duccio, Martini, Lorenzetti.

Di musica abbiamo vaghe tracce, ma già di due gener distinti: liturgico e popolare. Così l'uno come l'altro si sviluppano più tardi, come ho detto, perchè, a differenza delle arti sorelle, la musica — all'infuori della voce umana, di cui ha potuto sempre disporre ma che non costituisce tutti i mezzi di espressione — dovette creare gli altri mezzi invece che ritrovarli in natura od estrarli dalla materia.

Quanto a modelli, la musica nella natura trovava ben poco, non potendo andare molto al di là del rumore e, della tecnica, trovava soltanto le proporzioni. I suoni, che pure in natura esistono, bisognava identificarli. Tutto il resto, all'infuori delle sensazioni di cui la natura ci è veramente prodiga, doveva venire rivelato dall'uomo ed è naturale ciò sia avvenuto nel periodo in cui l'uomo, affinate per evoluzione le proprie qualità ataviche, sentì la necessità di esprimere le proprie sensazioni con mezzi più trascendentali e sovrumani di quelli usati fino allora.

Ecco perchè la musica, pur essendo sempre esistita — inquantochè l'uomo ha sempre avuto la facoltà di cantare — comincia a svilupparsi in forma d'arte superba — pur limitata a manifestazioni vocali e suoi derivati — proprio alla fine di quel cinquecento durante il quale le altre arti avevano già raggiunto il massimo splendore. Ecco perchè la prima musica — parlo della *nostra* musica, naturalmente, facendo completa astrazione da quella di attribuzione mitologica — fu assolutamente vocale.

La musica liturgica è presumibilmente anteriore a quella popolare intesa come forma d'arte perchè, essendo divenuta il mezzo di manifestazione religiosa, meglio rispondeva all'indole dei tempi. Quella popolare forse nacque quando la gente, sottrattasi all'incubo della morte collettiva, sentì più intensa la gioia di vivere.

Certo, troviamo già ai tempi di Dante e di Petrarca un Francesco di Vannozzo detto l'*Italico Orfeo*. Petrarca lo stimava musico perfetto. Lo stesso Petrarca del resto, fu musico anch'esso: egli inviò al romano Bombasi diverse poesie perchè le mettesse in musica e gli lasciò il migliore dei suoi liuti « perchè lo suonasse non ad usi profani, ma in lode di Dio ». Carducci ricorda un Madrigale di Petrarca musicato da Ser Iacopo di Bologna, contemporaneo di Francesco Landino, ed in seguito, fino ai nostri giorni,

musicisti fra i più grandi hanno messo in musica versi del grande trecentista. Ma ciò ci porterebbe troppo lontani dal nostro argomento; quindi rinuncio ad una elencazione superflua, anche se interessante.

Nella musica liturgica fu impiegata dapprima soltanto la voce umana, mentre per quella popolare si usarono gli strumenti a scopo di accompagnamento, in origine forse soltanto per marcare il ritmo. In seguito, la parte strumentale acquistò sempre maggiore importanza e significato, sia perchè fu adoperato un maggior numero di strumenti, sia perchè se ne migliorò la tecnica e la conoscenza.

Ad un certo punto, si cominciò a sviluppare la musica di danza, anch'essa forse di origine vocale, ma che in ogni modo, essendo prevalentemente ritmica, trovò nel campo strumentale maggiore possibilità di esplicazione.

Ora, però, conviene osservare un fenomeno psichico a meglio spiegare nel suo insieme lo sviluppo dell'arte musicale, perchè non mi sembra opportuno seguire gli storiografi nell'attribuire a questa od a quella forma l'origine di altre forme. Soltanto così troveremo la spiegazione logica e convincente di molti argomenti interessanti.

La musica, rispondendo a necessità spirituali, si è manifestata in forme diverse a seconda degli stati d'animo, determinati da cause assai complesse ed indipendenti da qualsiasi concetto o concezione artistica.

Nel Medioevo, quando la gente si preoccupava soltanto della vita avvenire, l'uomo si considerava parte di un gregge destinato a scomparire, si sentiva una debole cosa senza volontà, senza carattere ed univa la propria alle voci della folla quasi che tutte insieme, sommandosi, potessero arrivare più facilmente a Dio.

Il canto liturgico, la salmodia, fu quindi l'espressione della collettività dominata da un'aspirazione unica e

comune, indizio di un senso di debolezza morale e generale e di limitata fantasia, anche nei riguardi della fede.

Quando il timore della morte collettiva cominciò a svanire rinacque la coscienza dell'*io*, che si manifestò nell'arte musicale con la polifonia; con quella specie d'arte, cioè, che mentre accomuna la gente in una aspirazione di carattere generale, permette a ciascuno di esprimersi diversamente dagli altri, sebbene insieme agli altri. Son le prime manifestazioni di individualismo, è l'indizio del formarsi della coscienza, della personalità, delle opinioni e della volontà, individualismo che avrà la sua massima espressione più tardi, quando, superato il concetto religioso dell'ascetismo, gli uomini si abbandoneranno alla gioia pazza di vivere. Allora, mentre nelle altre arti gli artisti ci daranno i più fastosi monumenti, tale individualismo musicale si affermerà prepotente con la monodia accompagnata, col dramma musicale; cioè con quella forma d'arte che ammettendo, anzi servendosi, per necessità, del *personaggio*, segna il trionfo dell'indipendenza concetturale. È l'indizio della conquista spirituale ed artistica del proprio *io*; tanto vero che, più tardi, gli esecutori e sopratutto i cantanti, cadranno nell'arbitrio anteponendo le proprie qualità ed i proprii capricci alle stesse intenzioni dell'autore ed alle ragioni dell'arte.

Siamo venuti così a scindere implicitamente le tre fondamentali manifestazioni dell'arte musicale, cioè la liturgica, la popolare e la teatrale: e, malgrado la prima e la terza possano sembrare estranee a quanto forma oggetto della nostra lezione, pure bisognerà tenerne un giusto conto perchè, come vedremo, l'una ha influito sull'altra più che non si supponga.

La musica strumentale — e quella pianistica in ispecie — va divisa in musica di carattere polifonico ed in musica di carattere libero o — come si disse più tardi — galante.

Ma mentre si può, pur con tutte le riserve, accettare l'affermazione di molti storiografi, doversi cioè ritenere la musica polifonica, in origine, un adattamento alla tastiera del componimento vocale, la musica galante, contrariamente all'opinione più diffusa, ha origini proprie.

Certo, è più agevole oggi ritrovare le origini della musica polifonica perchè, essendosi sviluppata in ambienti più nobili dell'altra, ci restano di essa più documenti; mentre della musica popolare, praticata per molto tempo quasi esclusivamente dai trovatori o menestrelli, si può dire non resti traccia alcuna, fatta eccezione per le intavolature di liuto che ce ne hanno tramandato qualche tardivo esemplare.

Però, nel 1551 il Gardano, a Venezia, pubblicò una raccolta di « Danze da canzoni popolari » « da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette et monochordi » che rappresenta la prima e più antica raccolta che si conosca di musica strumentale non derivante da quella vocale. In ogni modo, questa pubblicazione trova continuità più tardi: per ora torniamo alla polifonia.

Quando in Italia, come ho detto, si cominciava a cantare con un certo senso di individualismo — così nelle chiese come nelle strade — calarono da noi i Fiamminghi, e giunsero in un momento in cui l'umanità non si era completamente liberata da quel senso di superstizione cui aveva soggiaciuto per tutto il Medioevo. L'abitudine, l'educazione, la tendenza portavano all'ammirazione per ciò che è miracoloso, misterioso, complicato: gli Italiani considerarono quindi come superiori a loro questi uomini che venivano a proporre degli enigmi in forma d'arte, senza accorgersi che l'arte è un'altra cosa.

Tutti gli artifici, tutte le acrobazie contrappuntistiche sfoggiate dagli Olandesi, soggiogarono quegli spiriti semplici, arrestando per più di un secolo il libero sviluppo di un'arte che è eminentemente nostra.

Quando già si cominciava a cantare liberamente, le fantasie furono coartate dal miraggio dell'artificio. Lo sviluppo della musica in Italia, ed in conseguenza nel mondo intero, riprese, quando si riuscì a sottrarsi all'incubo dell'artificio, quando si ritornò alle pure fonti, dopo che gli stessi Fiamminghi avevano subìto il fascino della nostra sensibilità.

Non altrimenti succederà in avvenire rispetto a genti d'altre razze.

I Fiamminghi, non contenti di sciorinare complicazioni contrappuntistiche, aggiunsero a queste le complicazioni della scrittura, riducendo la lettura della musica ad un vero indovinello. I segni che noi chiamiamo *chiavi*, ebbero questo nome appunto perchè servivano ad aprire il segreto della scrittura ed a rilevarne il significato altrimenti indecifrabile.

Molte complicazioni, quali le alterazioni di valori alle varie misure binarie e ternarie, l'uso di colorire in nero od in rosso la nota perchè si riconoscesse a prima vista, il passaggio dalla loro perfezione (valore ternario, simbolo della Trinità) alla imperfezione (valore binario), la dottrina delle proporzioni che portò a creare rapporti di valori assolutamente astratti nel mondo musicale, quale quelli 2 : 7, 5 : 9, ed altre assurdità che si possono vedere nell'*Ars Discantus secundum Joannem de Muris*, piuttosto che a partito preso, come ritengono molti, sono da attribuire secondo me alla necessità di render chiaro quello che la naturale tendenza unita alla povertà d'idee degli autori d'oltr'Alpe rendeva così terribilmente oscuro. È facile capire, però, come tutto ciò ritardasse i progressi dell'arte musicale.

Contro l'influsso Olandese insorse per primo il teorico Prosdocimo de Bendelmandis, come risulta da un diligente studio fatto da G. C. Paribeni.

Il De Bendelmandis richiamò alla mente degli studiosi la bella chiarezza della notazione proporzionale Italiana, apparsa un secolo prima nel *Pomerium* di Marchetto da Padova, dove si stabiliva la misura musicale « come una divisione del valore della nota perfetta od imperfetta qualunque sia la sua figura ». Il nostro autore non vede necessità di nuove misure: contribuisce a stabilire i rapporti fra le figure rappresentanti la durata dei suoni: deride invece l'uso francese di colorire le note in rosso od in nero ed afferma che i Francesi non hanno nel loro sistema « di che riprodurre un canto Italiano tutto ottonario o tutto duodenario »; parole che mettono in evidenza come nel sistema Italiano trecentesco si accoppiassero due grandi pregi: maggiore varietà ritmica e più semplice rappresentazione grafica (*Harmonia*, 15 ottobre 1913).

Ma poco avrebbe potuto la parola di un teorico contro le posizioni già conquistate da una falange di musicisti che invadevano il campo con le loro opere e che avevano aperto scuole alle quali accorrevano da ogni dove gli ignari. La salvezza venne dalla Chiesa e, probabilmente, per caso.

I Fiamminghi forse per povertà di idee, forse per rendere meglio accette le proprie composizioni, usarono servirsi di motivi popolari che rivestirono di ogni sorta di arzigogoli e da ciò venne l'uso di distinguere, ad esempio, la Messa con un titolo, che era sempre quello della canzone dalla quale si era preso a prestito il motivo iniziale. La canzone veniva eseguita da una voce integralmente, nel suo testo, mentre le altre voci eseguivano su parole latine i contrappunti aggiunti.

Nella scelta del testo non si andava troppo per il sottile. Le parole non avevano niente a che fare con lo spirito religioso della composizione liturgica ed erano il più delle volte sconcie ed oscene.

La Chiesa si preoccupò di questo stato di cose e volle intervenire per farlo cessare; ma in un primo tempo non vi riescì perchè si temette che il popolo, ormai abituato a valersi dei canti popolari per innalzare la preghiera a Dio, privato di quelli, potesse sentirsi ostacolato nella manifestazione del suo fervore religioso.

Per uscirne, si disturbò il più alto consesso dell'epoca, il Concilio di Trento. Adunato per compiere la grande riforma della Chiesa e per sopire la contesa fra cattolici e protestanti, il Concilio fu incaricato di occuparsi anche della questione della musica ecclesiastica: ma, contrariamente a quanto si suppone, la questione fu studiata — e non poteva essere altrimenti — soltanto sotto l'aspetto morale, non sotto quello artistico, circa il quale i cardinali adunati non potevano avere alcuna competenza.

Il Concilio dunque condannò l'uso delle canzoni popolari per la musica religiosa; ma la sua condanna non avrebbe portato alcun vantaggio se non fosse sorto un genio a dimostrare, con le sue opere, che per far della bella musica non era affatto necessario servirsi di motivi popolari su testi sconci, che per avvincere il popolo al pensiero di Dio bastava far della musica ispirata e bella, che per far della musica ispirata e bella era indispensabile gittare a mare tutte le inutili artificiosità importate dai Fiamminghi e nelle quali i musicisti Italiani erano rimasti passivamente impigliati, che per salvare l'arte e la morale bastava riprendere le semplici, pure e belle tradizioni di nostra stirpe.

Così, dopo più di un secolo di oscurantismo musicale, da Giovanni Pier Luigi da Palestrina, nato nel 1521, morto nel 1594, fu creato il più bello, il più perfetto monumento di musica polifonica, di musica sacra che la storia registri; monumento finora insuperato, che forse non sarà superato mai.

2. A. Brugnoli, *La musica pianistica, ecc.*

Con l'opera del Palestrina l'arte musicale polifonica vocale, se non quella strumentale, prende il suo posto in quel fastoso cinquecento che vide le guerre fra il Papa, il re di Francia e Carlo V, che vide la Riforma e la Contro-riforma, quel cinquecento in cui vissero ed operarono Michelangiolo, Raffaello, Caravaggio, Cellini, Bagarelli, Sangallo, Palladio, Sansovino, Giambologna, e in altri campi, Ariosto, Tasso, Machiavelli, Giordano Bruno.

***

Mentre la Polifonia vocale raggiungeva il massimo splendore, la musica strumentale stentava a svilupparsi, stretta fra le aspirazioni artistiche e l'impossibilità di realizzarle. Ed è naturale fosse così.

La polifonia vocale si valse di organi perfetti che già esistevano, ma che per essere sfruttati al massimo grado andavano soltanto esercitati ed educati, cioè le voci umane: mentre l'arte strumentale non poteva svilupparsi se non con l'invenzione, il consecutivo perfezionamento e la conoscenza dei vari strumenti. Cosicchè, mentre a lato della musica liturgica possono — nel campo popolare — svilupparsi altrettanto bene la *Canzone* ed il *Madrigale* (componimento quest'ultimo di origini umilissime, poi assurto ad elevata forma d'arte, che deve il suo nome all'essere stato usato per esprimere sensazioni della vita primitiva, boschereccia dei mandriani e che ebbe il merito di tenere la musica popolare lontana dalle artificiosità Fiamminghe), la musica strumentale non può, da principio, avere altro còmpito oltre quello di segnare il ritmo.

Man mano che aumentano le possibilità strumentali, i liutisti si fanno un certo repertorio composto quasi esclusivamente di *Fantasie*, *Ricercari*, *Balli*, ecc., ma ciò

non bastando a soddisfare le loro esigenze, cominciano a raggruppare le varie voci della musica cantata per poterle eseguire tutte insieme sul liuto. Molte intavolature per tale strumento non sono altro che questo. Notevoli le intavolature per arpicordo, di Giovanni Picchi, citato dal Chilesotti nella «Biblioteca di Rarità Musicali» pubblicata da Ricordi.

Intanto, accettato l'organo in chiesa, venne spontaneamente l'abitudine di preludiare, sia per dare l'intonazione ai cantanti, sia per occupare gli intervalli di tempo fra le varie fasi delle funzioni religiose. A questo preludiare fu dato il nome di *Intonazione* e quando l'*Intonazione*, oltre che raggiungere un certo grado di sviluppo fu scritta, prese il nome di *Toccata*. Praetorius, infatti, ci dice che «la *Toccata* si ha quando l'organista prima di ingolfarsi nella solita composizione di stile fugato, comincia a fantasticare come meglio gli passa per il capo». Non c'è forma regolare, nulla di prestabilito.

La *Toccata*, come l'*Intonazione*, si iniziava sempre con accordi; era quindi basata prevalentemente sulle sensazioni armoniche.

Più tardi si scrisse anche l'*Intonazione*, cosicchè *Intonazione* e *Toccata* non differirono più per il fatto di essere o no scritte, ma per qualche carattere costruttivo divenuto più proprio dell'una che dell'altra.

Essendoci tramandati scritti anche i primi esemplari della *Toccata*, noi conosciamo questa composizione in tutti gli elementi costruttivi che ebbe, si può dire, fin dal suo nascere. Dell'*Intonazione*, invece, gli esemplari scritti di cui disponiamo appartengono ad un'epoca posteriore quando essa, non essendo più il puro, semplice, casuale preludiare di prima, aveva già in parte perduto il suo originario carattere di estemporaneità ed acquistato una fisonomia costruttiva, in un certo senso sua, anche se affine

a quella della *Toccata*. Winterfeld ritiene che Claudio Merulo fosse il primo a dar vita ad una sorta di *Toccata* in cui elementi ritmici e melodici si alternavano in imitazioni: ma il germe di tutto ciò si trova in Andrea Gabrielli o Gabrieli.

Intanto il clavicembalo si viene affermando e l'eredità del liuto è raccolta da questo strumento che, essendo più facilmente dell'organo alla portata di tutti, poteva più facilmente divenire di uso comune e che, disponendo di una tastiera, era suscettibile di far realizzare qualche progresso musicale in confronto del liuto, assai più povero di risorse.

Però la dicitura usata in tutta la musica dell'epoca, « per l'organo o per il clavicembalo o arpichordo, ecc. », sta a dimostrare che non si dava importanza a che la musica fosse eseguita con un dato strumento: certamente perchè, essendo tutti gli strumenti di allora ugualmente imperfetti, gli autori concepivano puramente e semplicemente della musica.

La specializzazione avvenne assai più tardi, quando — perfezionandosi gli strumenti — questi esercitarono una grande influenza sulla evoluzione della musica pura, astrazione sentimentale. Troviamo la denominazione generica in Frescobaldi, e ciò conferma l'asserto.

Insieme alla *Toccata*, che per avere origine nell'improvvisazione su uno strumento può considerarsi fin dagli inizi di carattere assolutamente strumentale, fiorisce il *Ricercare*, in apparenza più affine alla musica vocale, come dimostrerebbe il suo nome, che starebbe a significare come le parti, a guisa delle voci, entrassero una dopo l'altra, quasi si ricercassero.

Secondo Domenico Scorpione, *Ricercare* è « introdurre due o più parti le quali reciprocamente si cerchino, il che non si può fare senza qualche imitazione con più soggetti,

con rivoltamenti delle parti o con altri artificiosi contrappunti, che è il vero modo di ricercare ».

Come appare da documentazione positiva, il *Ricercare* di Cavazzoni è il vero capolavoro tecnico della musica strumentale del sedicesimo secolo: ma questa affermazione non deve indurre a fare supposizioni iperboliche.

Dell'arte di quei primitivi noi non possiamo avere una idea adeguata. Essi improvvisavano e, delle loro improvvisazioni, ciò che è scritto costituisce forse soltanto una trama. Per avvicinarci alla realtà, noi dovremmo su quella trama sbizzarrirci in improvvisazioni che, con la più grande probabilità, ci condurrebbero assai lontano dall'intenzione degli autori. Nè credo potrebbe bastare il conoscere a fondo un'opera degna di fede come quella di Gerolamo della Casa, di Udine, che nel 1584 pubblicò *Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di strumenti di fiato et corda, et di voce umana* (Venezia, Angelo Gardano), nè sarebbe sufficiente quanto si può ancora intuire dalle altre pubblicazioni del Gardano stesso (1551), dai Ricercari del Cavazzoni, dai versi di Antonio Valente o dalle composizioni di Andrea Gabrielli, per fare una ricostruzione veritiera di quelle musiche.

Occorrerebbe che un compositore veramente geniale rinunciasse a tutta la sua personalità moderna e vivesse esclusivamente nell'atmosfera musicale del cinquecento, ricominciando da capo, rifacendosi una personalità che noi non possiamo nemmeno sospettare. Ma dovrebbe trattarsi di un artista, chè, se non fosse un musicista veramente geniale, non potrebbe mai darci elementi equivalenti agli originali, dato che i musicisti del tempo non facevano opera di archeologia ma di fantasia e di poesia.

La musica del Cavazzoni si basa sulla polifonia tematica con imitazioni. Il tema presenta all'inizio un certo interesse che però va perdendosi durante lo sviluppo. Te-

nendo conto di quanto ho detto, ascoltate questo *Ricercare* procurando di riportare il vostro spirito ad una epoca assai lontana.

Assai affine al *Ricercare* è la *Canzone*, che ha in comune con quello l'esposizione fugata dei temi. Di solito, dopo la prima parte si trova un motivo nuovo e ciò costituisce una notevole differenza con l'altra composizione. I periodi si ripetono con accenni di variazione. Tra le più riuscite *Canzoni* dell'epoca si può notare « La serpentina » di Vincenzo Pellegrini (pubblicata nel 1599), pezzo ispirato che, rimaneggiato opportunamente, potrebbe costituire un bel cimento interpretativo anche per un pianista dei nostri tempi.

Press'a poco alla stessa epoca appartengono la *Sonata* strumentale e la *Sonata* da chiesa, che storicamente si riallaccia al *Mottetto* e che aveva carattere solenne, religioso. In seguito, *Sonata* e *Canzone* si identificano, come più tardi avverrà per la *Sonata* da chiesa con quella da camera, che differivano in origine soltanto per ragioni affini a quelle che differenziavano altre musiche sacre e profane.

Come si vede, dunque, per molto tempo la diversità di forma fu soltanto un fenomeno intenzionale od almeno iniziale, in quanto che la differenza fra *Ricercare*, *Canzone*, *Intonazione*, *Toccata*, *Sonata*, sta soltanto nell'inizio della composizione: il *Ricercare* e la *Canzone*, cioè, cominciano nello stile fugato, mentre la *Sonata* comincia assai spesso con armonie piene, come avveniva per l'*Intonazione* e per la *Toccata*. Altra differenza sta in ciò che il *Ricercare* ha origine liturgica mentre l'origine della *Canzone* è popolare: ma tutto aveva carattere di improvvisazione a base di variazioni, salvo l'inizio fugato, che era proprio — come

abbiamo visto — a due di queste forme. Le aumentazioni, le diminuzioni allora in uso, se non costituivano vere e proprie variazioni, costituivano fondamentalmente l'elemento atto a formarle.

Altri compositori notevoli dell'epoca furono: Squarcialupi, Landino, Andrea Gabrielli, Claudio Merulo, Giovanni Gabrielli, Diruta, Luzzaschi, Romanini, Quaglietti, Bellhaver, Guami, Fatorini, Banchieri, oltre a Ottavio Bariola, G. B. Volpe, Pier Andrea Zani, Paolo Giusto Castello, Giampaolo Savii, G. B. Grillo, Massimiliano Neri, Bernardino Borghesi e Terenzio Maschera che l'Ambros afferma sarebbe giusto trarre dall'oblio.

Andrea Gabrielli, morto nel 1586, è notevolissimo non soltanto perchè a lui si attribuisce l'invenzione della *Sonata* strumentale, ma perchè, pur avendo avuto un maestro fiammingo, il Willaert, la sua musica ha un suo carattere schiettamente italiano.

Nel Ricercare di Andrea Gabrielli il contrappunto si delinea già come forma di arte, con larghezza ed in misura assolutamente sconosciuta ai suoi predecessori.

La necessità di contenere la lezione entro limiti ragionevoli mi impone di non eseguire musica di tutti gli autori dei quali parlo e me ne spiace perchè le composizioni di Andrea Gabrielli hanno veramente un grande interesse.

Giovanni Gabrielli, allievo dello zio Andrea, compositore distintissimo, polifonista eccellente — nato nel 1557 morto nel 1612 — ebbe il merito di contribuire grandemente allo sviluppo della musica strumentale. Scrisse musica per molti strumenti e nei suoi *Ricercari* si notano un andamento assai più snodato e mobile che in quelli dei suoi predecessori e dei temi ritmicamente assai più significativi. Le inutili digressioni lamentate nei Ricercari primitivi, non esistono più ed i disegni sono polarizzati nel Soggetto e Controsoggetto così che il suo Ricercare può

cominciare a chiamarsi *Fuga*. Egli introdusse nuove possibilità espressive e fu il primo a tentare di mettere, in altre forme d'arte da lui trattate, un'orchestra indipendente contro una massa corale.

Di lui vi farò sentire qualche *Intonazione*, che servirà a dimostrarvi quanto ho già asserito; che, cioè, la *Toccata* deriva dall'*Intonazione*.

Il Ricercare di Claudio Merulo non è superiore a quello del suo quasi contemporaneo, ma predecessore, Andrea Gabrielli, salvo che nelle intenzioni, in quanto che egli comincia a dare evidenza tematica ad una nuova melodia che contrappone al soggetto, svolgendolo in seguito e costituendo così già in embrione il controsoggetto, mentre Andrea Gabrielli opponeva al tema soltanto un intrigo di contrappunti e di impressioni frammentarie.

Il maggior merito di Claudio Merulo (nato nel 1533, morto nel 1604), consiste sopratutto nell'aver cercato di creare un carattere alla musica strumentale, forse risentendo dei progressi fatti dalla musica popolare, allontanandosi nelle sue composizioni dai procedimenti di evidente derivazione vocale.

Egli forse sentì l'influenza dell'*Aria* per una voce sola che nasceva nel frattempo e sviluppò quella parte della composizione nella quale dominavano le fioriture, od almeno spezzò la catena delle imitazioni, accentuando in loro vece il carattere della variazione ed ingegnandosi al tempo stesso di accomodare le frasi melodiche e le fioriture alla caratteristica dello strumento.

È naturale che un tale musicista eccellesse specialmente nella *Toccata*, forma di composizione in cui lo slancio della fantasia poteva avere il sopravvento sulla forma e sull'erudizione. Nella sua *Toccata*, infatti, la ric-

chezza di invenzione e di tecnica dei vari dettagli si fonde in un complesso che, a differenza delle precedenti composizioni dello stesso nome, comincia a diventare organico e definito.

Sarà interessante conoscere anche almeno una *Toccata* del Diruta, ingiustamente noto soltanto quale autore di un'opera teorica di primissimo ordine. I suoi meriti non si limitano all'aver egli scritto *Il Transilvano*, ma si estendono all'aver contribuito al progresso della musica strumentale, sia col raccogliere nel suo Trattato una grande quantità di opere di suoi contemporanei, che altrimenti sarebbero forse andate perdute, e che in ogni modo non avrebbero potuto essere agevolmente conosciute dai cultori; sia col lasciarci, nello stesso *Transilvano*, non meno di 17 *Toccate* ed 11 *Ricercari* di sua composizione.

Il Trattato del Diruta prende a pretesto la storiella del viaggio di un supposto Transilvano che scende in Italia per studiar musica col Diruta stesso e che gli pone molti quesiti ai quali il Diruta risponde giungendo così ad insegnargli la musica e quanto occorre a ben suonare l'organo, il clavicordo ed il clavicembalo.

La *Toccata* che eseguirò adesso servirà di congiunzione fra quanto precede e quel che seguirà.

Siamo giunti ora al periodo più fulgido per l'arte polifonica strumentale, al periodo in cui visse Gerolamo Frescobaldi, che può essere avvicinato soltanto a Palestrina come antecedente ed a G. S. Bach come conseguente.

Ho già detto — e di ciò parlerò più diffusamente nella seconda lezione — che la musica strumentale dal settecento in qua non può considerarsi derivante da quella

dei polifonisti non soltanto per le ragioni che esporrò a suo tempo, ma anche perchè, come Palestrina aveva colmato tutte le possibilità in fatto di polifonia vocale — perchè valendosi di organi perfetti potè giungere al massimo di espressione — così Frescobaldi, che chiude il periodo a lui precedente, colma tutte le possibilità *del momento* in fatto di polifonia strumentale.

Resterà insuperato nelle intenzioni e sarà superato nelle realizzazioni soltanto da un altro genio, G. S. Bach, che però ha su di lui l'inestimabile vantaggio di essere venuto al mondo un secolo più tardi, di essersi nutrito delle sue opere e di aver trovato gli strumenti musicali meccanicamente più perfetti.

Frescobaldi nacque nel 1583 e morì nel 1644. Da bambino stupì per la grande abilità nel cantare e nel *toccare* il clavicembalo e l'organo.

Dobbiamo riconoscere all'Aberl il merito di averci rivelato la più grande copia di notizie biografiche relative al nostro grande, di cui prima che l'Aberl ne scrivesse, si conoscevano, oltre a pochi dettagli, poche composizioni tramandateci da Clementi e da qualche altro. Non m'indugio quindi a riprodurre qui notizie biografiche che ciascuno può leggere, oltre che nelle opere dell'Aberl, in qualunque moderna Storia della Musica che da quelle opere ha indubbiamente attinto. Preferisco occuparmi invece della produzione frescobaldiana, dopo aver ricordato che il grande Ferrarese fu allievo di Luzzasco Luzzaschi.

La figura di Frescobaldi è così complessa, la sua produzione così vasta pure nella sua uniformità formale, che oggi, a più di tre secoli di distanza, ciascuno può vedere in lui il sinfonista, il lirico, il romantico, l'innovatore, il rivoluzionario od altro che si voglia.

Egli infatti scrisse pure *Ricercari* e *Toccate* e *Partite*

e *Danze* e *Capricci* e *Canzoni* e *Fughe*: ma, pur senza voler considerare le composizioni minori, nei *Ricercari* come nelle *Toccate* e nelle *Canzoni*, egli portò tal soffio di vita nuova da sbalordire ancora oggi ciascuno che abbia senso d'arte e sensibilità d'uomo.

In Frescobaldi non interessa la sovrapposizione delle parti od il loro inseguimento, ma interessano le idee espresse con libertà, arditezza e sviluppate in modo quanto mai originale.

La libertà di concezione sembra essere il suo canone fondamentale e le arditezze armoniche ci appariscono come una imperiosa necessità estetica. Frescobaldi non è un primitivo, ma un sapiente oltre che un sensibile e ciò spero risulti evidente da quanto sto per esporre.

Mi indugio su questo dettaglio non soltanto per dare un'idea della vastità dell'opera di Frescobaldi, ma per mettere in evidenza come le possibilità espressive possano essere, per un compositore, moltiplicate all'infinito dalla conoscenza di tutti i mezzi usati dai grandi, indipendentemente da quanto ancora potrà essere creato circa i mezzi d'espressione, pur senza andar cercando inutili astruserie per mascherare con l'incomprensibile o col grottesco la pietosa povertà di invenzione che affligge molti compositori dei nostri giorni.

La modalità musicale è costituita dalla disposizione dei semitoni rispetto ai toni in una scala. Tale disposizione risponde a leggi fisiche naturali o stabilite dall'uomo per forza d'intuito e deve essere costante. Quando la disposizione muta, si crea una nuova modalità.

Delle modalità moderne, ad esempio, quella maggiore nella scala di sette suoni ha due semitoni, situati rispettivamente fra il terzo e quarto e fra il settimo e l'ottavo suono; ottavo suono che si identifica col primo della serie successiva. A sua volta, la modalità minore ha i semitoni rispet-

tivamente fra il secondo ed il terzo suono e fra il quinto ed il sesto. Considerando poi la scala fino all'ottavo suono, cioè fino al primo della successiva serie di sette suoni, ritroviamo un altro semitono, l'ultimo, nella stessa posizione in cui si trova nella modalità maggiore. La scala minore melodica, deformazione opportunistica di quella armonica, ha variabile la posizione dei semitoni, che nella fase ascendente si trovano rispettivamente fra secondo e terzo e fra settimo ed ottavo suono e nella fase discendente soltanto fra sesto e quinto e fra terzo e secondo suono. Questi organismi armonici iniziati dai diversi gradi di una scala cromatica dànno origine a tante tonalità diverse quanti sono i gradi stessi, cioè, dodici maggiori e per conseguenza dodici minori. Questa possibilità contribuisce ad aumentare il numero delle sensazioni perchè un determinato sistema armonico, trasportato all'acuto od al grave, parla diversamente ai nostri sensi. Però si tratta sempre, fondamentalmente, di tre soli organismi armonici.

Ma nella stessa scala di sette suoni, di cui due ad intervallo di semitono, questi possono essere situati in posizione diversa da quella che occupano nelle modalità maggiore o minore ed ogni qualvolta sia ad essi assegnata una diversa posizione nella scala, verrà creato un nuovo organismo armonico, così come già avviene per le modalità in uso ai nostri tempi.

Ad esempio, situando i semitoni fra il secondo e terzo suono e fra sesto e settimo, avremo un nuovo organismo armonico che potremo identificare col modo *frigio* dei Greci e col *quarto tono* ecclesiastico antico, che divenne poi il *primo* quando si invertì l'ordine nella successione dei *modi*.

Se mettiamo invece i semitoni rispettivamente fra primo e secondo e fra quinto e sesto grado, avremo un altro organismo che potremo identificare col modo *dorico*

dei Greci e col *terzo tono* ecclesiastico antico, corrispondente al *secondo* del nuovo. Procedendo in tal senso si può creare una serie sbalorditiva di nuovi *modi*. Busoni, questo altro grande Italiano non ancora completamente nè giustamente apprezzato, questo spirito assetato di bello e di nuovo, di poesia e di verità, si provò a studiare le combinazioni possibili con la scala di sette suoni, di cui due a distanza di semitono e ne mise insieme non meno di 113, corrispondenti ad altrettanti *modi*.

Qualora si prendesse per base una scala di otto suoni — come feci io nel finale delle mie *Scene Napolitane* fin dal 1904 — le possibilità di creare nuovi organismi armonici aumenterebbero, fino ad un certo punto, in proporzione geometrica.

Se poi consideriamo che ciascuno di questi organismi, trasportato sui vari gradi della scala cromatica, dà luogo a dodici tonalità diverse, si capisce come, quanto a mezzi di espressione, si possa ancora andare verso l'infinito, anche senza tener conto delle teorie del Copertini secondo il quale, seguendo le leggi dell'attrazione e della repulsione degli accordi, si possono creare una infinità di nuove toniche e dominanti e sottodominanti, per cui chi tema di non potersi più esprimere con originalità, perchè ritiene esaurito il sistema diatonico, — che pure ha dato vita per secoli alla musica da Bach a Beethoven, a Chopin, a Wagner, a Bellini, a Verdi — non avrà che da scegliere per crearsi un linguaggio nuovo.

Per Frescobaldi non era questione di crearsi un nuovo linguaggio musicale. I modi ecclesiastici erano pienamente in uso e cominciava ad affermarsi la modalità diatonica. Egli aveva quindi dovizia di mezzi: dunque l'impressione che ci fa la sua musica di essere primitiva, impacciata, scorretta talvolta, è dovuta al fatto di essere concepita e scritta in modalità sconosciute alla nostra pratica,

nelle quali l'elemento modale a noi noto si inseriva inavvertitamente.

È dovuta insomma a ricchezza, non a povertà di mezzi: tanto vero che egli si compiaceva di preziosità, di audacie armoniche come risulta dalla « Toccata di durezze » che vi farò ascoltare fra poco. Frescobaldi si deve considerare soltanto cronologicamente un primitivo: spiritualmente egli è, ripeto, un artista sapiente. Per convincersene bisognerebbe esaminare qualche *Ricercare*, quello cromatico, ad esempio, nel quale l'elaborazione contrappuntistica e l'arditezza armonica sono grandissime.

In esso infatti troviamo, dopo il soggetto, la risposta tonale, divertimenti, soggetto e risposta con nuovo controsoggetto, inversione dei precedenti elementi, sviluppi, stretti con risposta reale, soggetto per aumentazione, divertimenti in forma di variazione, pedale di tonica, ecc. Negli altri *Ricercari* si trovano infinite preziosità contrappuntistiche, quali il tema retrogrado e diminuito, composizioni a quattro soggetti, ecc.

Le sue *Partite* possono definirsi temi con variazioni. Sono spunti di canzoni popolari presi e trasformati secondo la sensibilità dell'artista. Guido Pannain nel suo studio sulle *Origini e sviluppo dell'arte pianistica in Italia dal 1500 al 1730 circa* afferma giustamente che certe variazioni della Romanesca hanno la forza animatrice di un Bach. « Lo stesso èmpito di lirismo, la stessa calda fantasia nel trarre da un motivo qualunque eccitamenti o nuovi impulsi. I ritmi variano e si moltiplicano con geniale fecondità o rinnovandosi in una misura del tutto nuova, o fondendosi con un disegno melodico incisivo, inaspettato o dando luogo a veri e proprii contrasti tematici degni del più maturo sinfonismo ».

Lo stesso Pannain osserva che nelle composizioni di Frescobaldi troviamo già la forma ciclica, sebbene non

nel senso inteso dal d'Indy, quale risultato di riflessione, ma quale conseguenza di intima necessaria esigenza artistica. Viene spontanea l'osservazione che spiritualmente egli era dunque più evoluto dello stesso d'Indy. L'Ambros afferma che « Frescobaldi è intento sopratutto a cavar fuori magicamente da un quasi sempre piccolo motivo, un mondo di varie formazioni », il che dimostra che per lui il *motivo* era *pretesto* allo sbrigliarsi della fantasia: e la fantasia si sbrigliava agevolmente anche nella *Toccata*, che, pur essendo ormai ben determinata da un punto di vista formale, restava sempre la più libera fra le composizioni di carattere elevato.

Nota ancora il Pannain che nella nona *Toccata* del secondo libro si trovano contrasti ritmici realizzati con una indipendenza impressionante per la loro modernità. Le terzine succedono alle quartine, i tempi pari ai dispari, accenti mesti si innestano a passaggi brillanti. C'è perfino un brano in cui la mano destra suona in tempo ordinario e la mano sinistra in $^6/_4$ corrispondente però al nostro $^{12}/_8$.

Questa grande libertà di fantasia si rispecchia anche nel modo di eseguire questa musica, come lo stesso Frescobaldi ci indica nella prefazione al primo libro delle sue *Toccate*. Fra tanti altri avvertimenti infatti, è detto questo: « Primieramente che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta: come veggiamo usarsi nei madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida hor rapida e sostenendola etiandio in aria, secondo loro affetti, o senso delle parole ».

Le *Toccate* sono scritte ancora nelle modalità ecclesiastiche, ma già vi si afferma il senso del diatonismo moderno e il cromatismo vi ha larghissima parte.

Fra le varie composizioni di Frescobaldi, eccettuati il *Ricercare* e la *Fuga*, non si riscontra grande differenza di

struttura. Ma lo spirito è diverso; che importanza ha dunque l'apparente uniformità?

Frescobaldi è ritenuto l'inventore della *Fuga*, invenzione che qualcuno ha voluto contestargli come gli hanno contestato la paternità di alcune Fughe note da tempo immemorabile sotto il suo nome. Io ritengo assurda la contestazione, ma per dimostrarlo bisogna indugiare un poco sull'argomento.

Come *Ricercare* viene dal fatto che nella composizione le voci o le parti iniziavano il proprio discorso musicale una dopo l'altra, quasi ricercandosi, così *Fuga* viene dal fatto che le voci, entrando una dopo l'altra, rincorrendosi, sembrava si sfuggissero.

Abbiamo visto come già il *Ricercare* di Gabrielli contenesse gli elementi fondamentali della *Fuga* e dall'esame del *Ricercare Cromatico* dello stesso Frescobaldi abbiamo visto che ormai, perchè il *Ricercare* sia una *Fuga*, non c'è che da cambiarne il nome.

Certo, se per *Fuga* si intende una concezione Bachiana astratta, non si può naturalmente pensare a Frescobaldi come inventore. Ma, chiedo io, di quale Fuga Bachiana si parla? Perchè, che io sappia, non esistono due Fughe di Bach fatte sullo stesso stampo. La cosa si dovrebbe ridurre al fenomeno della tonalità (che in Bach è definita nel senso diatonico) ed alla tecnica della risposta al soggetto. Se tutto deve ridursi a ciò, allora non si può constatare che soltanto all'epoca di Bach questi due fattori siano decisamente definiti: ma basterebbe forse tal fatto per contestare ad altri il merito di averci dato la *Fuga*?

In che cosa consiste questa composizione? Nello sviluppo, subordinato a certe norme, d'un soggetto costruito in un certo modo per cui la risposta possa essere costruita secondo dati requisiti, accompagnata da un controsoggetto che, insieme al primo, servirà poi allo sviluppo di tutta

la composizione. Ebbene, le norme per la risposta può darsi derivino dal fatto che, venendo la musica diatonica dopo quella gregoriana, detta risposta si sia plasmata da principio secondo le divisioni della scala gregoriana stessa in una quinta ed una quarta (*Re-la-re*, – *Mi-si-mi*, – *Fa-do-fa*, – *Sol-re-sol*), il che dava anche il senso della dominante e della tonica nella nuova modalità: ma è più facile che quella tecnica sia derivata da una ragione fisiologica, in quanto che, essendo in origine la musica polifonica *per voci* ed essendo le varie voci per natura più acute l'una dell'altra di una quinta o di una quarta, era naturale che, iniziando la composizione il basso, il tenore rispondesse una quarta o una quinta sopra e così di seguito.

Siccome ciò era istintivo e non dogmatico, è naturale che in principio sia stato fatto in modo approssimativo ed incostante. In pratica, questo procedimento riconosciuto (qualunque ne fosse l'origine) più opportuno, fu generalmente adottato, ma su di esso si cominciò a *codificare* fino a stabilire in *forme* e *formule* scolastiche la struttura della *Fuga* soltanto in un'epoca posteriore a Bach. All'infuori di ciò noi vediamo che i *Ricercari* e le *Canzoni* di Frescobaldi contengono, sia pure allo stato embrionale, *soggetto*, *risposta* all'*ottava*, alla *quinta* od alla *quarta*, *controsoggetto*, cioè tutti gli elementi di cui la *Fuga* è costituita.

Il *Ricercare* di Frescobaldi sembra costituito da più temi: viceversa, quasi sempre si tratta di elementi varî ma derivanti l'uno dall'altro, quindi così affini che finiscono per identificarsi. E quando, come nel *Ricercare* 31 dell'Ed. Aberl, sembra che proprio si tratti di nuovi temi e nuovi controsoggetti, si trova poi che nello sviluppo della composizione questi elementi si fondono con i primi con procedimento analogo a quello praticato da modernissimi compositori. Ciò può farci pensare alla *Variazione*, ma ci

dà già l'embrione della concezione ciclica, realizzata esplicitamente dallo stesso Frescobaldi in altre sue composizioni. L'apprezzamento di primitivismo in Frescobaldi non ha alcun valore perchè generato dal fatto che molti dettagli si presentano sotto aspetti extrascolastici. Infatti, se è vero che egli ha usato talvolta gli Stretti al principio della composizione, non è men vero che lo stesso Bach abbia fatto altrettanto. Le *Fughe* in *sol* ed in *la min.* — che taluno vuole soltanto *attribuite* al Frescobaldi — sono del resto la miglior prova della mia asserzione. Dato però che questa prova potrebbe cadere qualora fosse riconosciuta giusta la contestazione circa la loro autenticità, è necessario mettere a posto questo importantissimo dettaglio.

Gli argomenti contro l'assegnazione a Frescobaldi di questi due capolavori sono:

1° Non si conosce l'autografo delle Fughe in questione.

2° Non si ritrova in tutte le altre opere di Frescobaldi il titolo di *Fuga*.

3° In un manoscritto esistente in un Museo di Berlino la Fuga in *sol min.* si trova sotto il nome di Poglietti.

Circa la prima obiezione, si deve tener conto che le due Fughe in questione, costituendo forse l'opera più matura del nostro autore, sono da ascrivere certamente fra le ultime sue creazioni. Dato che Frescobaldi pubblicò sempre le sue composizioni in raccolte, non è improbabile, anzi è quasi certo, che tali lavori non furono pubblicati perchè il loro autore non aveva completata la raccolta in cui sarebbero state comprese. Due manoscritti di piccola mole e costituenti fogli volanti possono con facilità essere passati da una mano all'altra e, con l'andare del tempo, venire distrutti od esser restati sepolti in qualche recesso di Biblioteca da dove, se la supposizione è esatta, non è escluso che una volta o l'altra possano tornare alla luce.

Un fatto simile renderebbe superfluo contestare le altre obiezioni; ma finchè il ritrovamento non avvenga è pure indispensabile farlo. Dunque, allo stato attuale delle cose, la seconda obiezione non ha maggior valore perchè, se si fa questione di parole, si potrebbe chiamare *Ricercare* la *Fuga*, visto e riconosciuto che il *Ricercare* di Frescobaldi contiene di essa tutti gli elementi. Per ragione analoga, si potrebbe chiamare *Fuga* il *Ricercare*, quando questa composizione — come avviene nei lavori di Frescobaldi — acquista tale sviluppo da meritare una nuova denominazione.

Per risolvere la terza obiezione, basta considerare che il Poglietti fu un modesto musicista il quale esplicò la propria attività in Germania fra il 1661 ed il 1678 e che nessuno conosce di lui altre opere che per importanza e bellezza di concezione possano gareggiare con le Fughe in esame.

Siccome le opere rendono celebri gli uomini, qualora esistessero le opere di un Poglietti che uguagliassero o superassero quelle di Frescobaldi, avremmo un altro grande uomo od un grand'uomo diverso.

Ma fino a prova contraria, quanto si conosce di questo modesto musicista non autorizza ad attribuirgli la paternità di questi due capolavori; dunque, supponiamo che sia successo per il Poglietti ciò che è avvenuto in diversi altri casi: cioè che il Poglietti abbia importato in Germania i lavori di Frescobaldi e che sia stato attribuito a lui quel che non gli apparteneva, come avvenne per alcuni Concerti di Vivaldi, attribuiti a Bach perchè questi li aveva trascritti, come avvenne in altri casi per altre composizioni, attribuite a qualcuno che le aveva soltanto copiate.

Le *Fughe* in questione sono state già attribuite al Frescobaldi da musicisti quali Clementi, Farrenc, Torchi, Tebaldini e Bossi per non parlare di altri, musicisti la cui

buona fede, competenza, attitudine alle indagini non possono essere messe in dubbio.

Nè può essere presa in considerazione l'accusa lanciata al Clementi d'aver falsificato quelle due *Fughe*, sia perchè il Clementi quando scrisse musica nello stile di altri autori lo denunziò (come ad esempio per le dodici *Sonate* nello stile di Scarlatti), sia perchè non può credersi falsificata nell'800 una *Fuga* esistente, sia pure in copia, in un manoscritto della fine del 600.

Fino a prova contraria dunque (e credo ormai per sempre), riconosciamo pure al Frescobaldi la paternità contestata e concludiamo che se la *Fuga scolastica* (la quale del resto non ci interessa affatto) non fu inventata da Frescobaldi, non lo fu nemmeno da Bach e da Haendel, artisti non meno geniali del nostro ed ai quali quindi non si può imputare l'irrigidimento in formule di ciò che è frutto di fantasia, di inventiva. Che però Frescobaldi ci abbia dato tutti gli elementi artistici per la *Fuga* come componimento d'arte, componimento che è stato poi senza dubbio ancora più sviluppato da Bach, è indiscutibile.

La *Fuga* in *la min*. da me scelta a conclusione di questa prima lezione è uno dei più grandi monumenti musicali che io conosca. Essa è in forma ciclica e precorre di un secolo l'opera di G. S. Bach, in quanto che si tratta di tre *Fughe* fatte sullo stesso soggetto e di una quarta, a guisa di intermezzo, fatta con uno dei controsoggetti che per la circostanza assurge all'altezza di soggetto principale. Non altrimenti procedette poi Bach nella sua mirabile ed insuperata *Arte della Fuga*. Il senso della modalità diatonica, in questa *Fuga* è già affermato nettamente, malgrado il cromatismo audace.

Ed ora due parole sole per spiegare la ragione per cui eseguisco questa *Fuga* secondo una mia trascrizione invece che secondo l'originale.

In arte, il mezzo di espressione deve essere adeguato al concetto. Come sarebbe ridicola una semplice, ingenua canzonetta elaborata per grande orchestra, altrettanto troveremmo insufficiente a darci una giusta sensazione, l'esecuzione ridotta e fatta su strumenti primitivi del sinfonismo Wagneriano o Straussiano.

Ora, sappiamo bene che Frescobaldi non concepì musica per l'organo, per il clavicembalo o per altri strumenti, ma per qualunque strumento; cioè, concepì *musica* puramente e semplicemente.

Egli la scrisse servendosi dei mezzi che erano a sua disposizione; ma è indiscutibile che mentre alcuni suoi lavori sono stati concepiti e quindi vanno realizzati in una atmosfera di tenuità che si poteva ottenere anche con gli strumenti del suo tempo (ne è prova la seconda parte di questa *Fuga* ciclica, che io ho lasciata nella sua veste originaria), per certi altri lavori, i mezzi impiegati sono appena sufficienti a dare una pallida idea dell'edificio sognato dall'autore. Per questa ragione sono convinto che, qualora il trascrittore sappia rispettare — come spero d'aver fatto io — il concetto fondamentale dell'autore e sappia trovare un giusto rapporto fra linea ed intensità, quando la sua opera non si sovrapponga a quella dell'autore, ma miri a mettere questa in sempre maggiore e migliore evidenza, col sacro rispetto dovuto all'opera dell'ingegno, con la vera e profonda religione dell'arte, allora si ha il dovere di farlo perchè si contribuisce almeno a diffondere nel pubblico, che altrimenti forse non l'accetterebbe, la conoscenza e l'amore di ciò che l'arte musicale ci riserva di più grande, di più bello e sublime.

PROGRAMMA DELLE COMPOSIZIONI ESEGUITE NELLA 1ª LEZIONE

CAVAZZONI - *Ricercare.*

GIOVANNI GABRIELLI - *Intonazione.*

CLAUDIO MERULO - *Toccata.*

DIRUTA - *Toccata.*

FRESCOBALDI - *Toccata di Durezze.*

FRESCOBALDI - BRUGNOLI - *Toccata e Fuga in « La minore ».*

2ª LEZIONE

LA SONATA

Il Medioevo aveva ridotto il mondo all'ignoranza, il Francescanesimo alla contemplazione; ma superata la crisi di spirito che aveva dominato l'umanità per parecchi secoli, il mondo fu invaso dalla gioia di vivere e dalla febbre di sapere.

Il Cristianesimo aveva così profondamente conquistato le coscienze che un ritorno puro e semplice al paganesimo non era più possibile, come per altre ragioni non era possibile la concezione di vita francescana.

Nel secolo decimosesto la carne comandava allo spirito. Se i poeti cantavano una impresa lussuriosa, non avevano la sensazione di fare cosa oscena, ma cosa che, essendo profondamente umana, andava glorificata in tutta la sua bellezza, senza ostentazione ma senza infingimenti.

Si potrebbe supporre che tutto ciò mettesse in imbarazzo la Chiesa e la costringesse a far argine alle nuove tendenze. In realtà il clero e gli stessi papi avevano accettato con entusiasmo le dottrine nuove e le arti rappresentative, pur continuando ad attingere alla religione le proprie ispirazioni, rispecchiarono ampiamente le nuove tendenze.

Del resto, era perfettamente normale che la Chiesa non potendo arginare l'Umanesimo, anzichè avversarlo, in un certo senso lo adottasse per guidarlo, perchè essa restava sempre l'organismo politico più potente ed aveva quindi verso l'umanità e la civiltà doveri ai quali non poteva sottrarsi.

Inoltre, se le manifestazioni religiose avevano perduto di intensità quanto a sentimento, si sviluppavano con fasto sempre crescente: il prodotto delle arti rappresentative fu perciò anch'esso fastoso, grandioso, di carattere universale.

Quel fasto — raggiunta la massima espressione con le opere di architettura, pittura e scultura del cinquecento — doveva necessariamente produrre una diversa forma d'arte, come accade sempre quando in un determinato indirizzo si è raggiunta la perfezione. Rinnovarsi o morire: non è possibile altra scelta in arte: non rinnovarsi, però, suicidandosi alla ricerca di un *nuovo* ipotetico od assurdo, come avviene sempre nei periodi che i posteri definiscono decadenti.

Nel seicento il mondo artistico si *rinnovò* nel più bel senso della parola. Lo stile barocco, filiazione diretta del rinascimento, non può essere considerato decadente. Il secolo che vide operare, nelle più varie manifestazioni dell'arte e del pensiero, uomini come Bernini, Domenichino, Salvator Rosa, Galileo Galilei, Torricelli, Viviani, Monteverdi, Marino, Chiabrera, Redi, Tassoni, non può definirsi decadente. È decadente il *barocchismo*, deformazione del Barocco ad opera di gente priva di ogni fantasia creativa: ma se si dovesse far risalire al barocco la responsabilità del barocchismo dovremmo, per giustizia, far risalire al Rinascimento la responsabilità di tante brutture architettoniche che hanno infestato l'Italia — e non soltanto l'Italia — durante l'ottocento.

Decadente può essere definita l'Arcadia, che per opporsi all'ampollosità dei peggiori secentisti, inventa il primitivismo: ma, come vedremo, nel parallelo che sto per fare il fenomeno dell'Arcadia ci interessa assai poco.

Il cinquecento è stato definito *statico* in confronto del seicento, *dinamico*: e poche definizioni assiomatiche sono altrettanto giuste.

Ho detto nella prima lezione per quale ragione la musica arriva ultima nello sviluppo delle arti; il ritardo iniziale di quasi due secoli si conserva, ridotto di poco, fino al novecento. Infatti la figura di Dante, che compendia la poesia di tutto il Medioevo, trova la sua corrispondenza in Palestrina e Frescobaldi che fioriscono a due secoli di distanza: al Rinascimento, frutto dell'Umanesimo, corrisponde il sorgere del melodramma nel seicento, come al Barocco corrisponderà un secolo dopo l'opera buffa e lirica ed in generale tutto il teatro italiano che riempirà di sè il mondo.

Ma questo ritardo esclusivamente cronologico e del quale abbiamo spiegato le cause, non deve indurre a supporre — come è accaduto a molti — che mentre le altre arti avevano raggiunto l'apogeo, la musica nel cinquecento fosse all'infanzia. Il cinquecento musicale con Palestrina e Frescobaldi ha, ripeto, il suo riscontro nel trecento letterario con Dante, perchè, come questi è uno dei massimi esponenti della poesia considerata nel suo senso universale, così Palestrina e Frescobaldi sono da annoverarsi fra i massimi esponenti della musica considerata anch'essa nel suo senso universale. Però, mentre Dante conclude il periodo medioevale e Palestrina quello polifonico vocale, Frescobaldi muove da tale conquista già affermata ed inizia il nuovo periodo della polifonia strumentale.

Appunto questo spiega perchè, sul finire del cinquecento, gli artisti abbiano cercato nuove vie per esprimersi musicalmente. Da un lato, specialmente tecnico, il poli-

fonismo aveva raggiunto il più alto livello; da un altro lato, prevalentemente spirituale, l'indívidualismo si levava prepotente ed induceva l'uomo a cantare secondo il *proprio io.*

La musica non poteva avere a parole il suo « Chi vuol esser lieto sia », perchè i suoni non son parole: ma lo spirito che animò i nuovi musici non fu diverso da quello che aveva agitato i primi umanisti, tanto vero che essi ricercarono nella mitologia e nel paganesimo motivi di nuove ispirazioni.

Tutto ciò è soltanto in apparenza lontano dal nostro argomento: quando avremo parlato un poco del melodramma vedremo bene come non si possa ignorarlo se si vuol seguire lo sviluppo della musica strumentale e pianistica Italiana e non soltanto Italiana. Ho già detto che al risvegliarsi delle coscienze alcuni spiriti eletti furono invasi dalla febbre del sapere: fu così che Vincenzo Galilei (1540-1610), ad esempio, cercò di scoprire quale fosse il teatro dei Greci e riuscì a decifrare alcuni frammenti musicali che erano stati ritrovati e che pubblicò, tradotti, nel 1581. Sulla scorta di questi, compose e pubblicò nel 1582 i *Responsi et le Lamentationi*, composte però, come egli stesso scrisse nella dedica che ne fece a Pietro de' Bardi, «secondo l'uso degli antichi Greci, che tra gli altri importanti accidenti, che intorno ad esse osservarono, era, come Ella sa, il far ragionare un solo cantando et non tanti nell'istesso tempo come oggi (contro ogni dovere) si costuma ».

Come vedete, è un attacco diretto ed a fondo alla polifonia; l'individualismo di cui vi parlai nella prima lezione, che con la polifonia si era affacciato sulla scena musicale, diventa prepotente. Infatti subito dopo, altri si appassionano alle indagini ed ai tentativi: ma nel cenacolo che nel frattempo si era venuto formando si generò la convinzione che i Greci avessero avuto una civiltà musicale

così sviluppata e superiore a quella del tempo da rendere impossibile una ricostruzione del teatro greco.

L'affermazione pessimistica era del poeta Ottavio Rinuccini, cui replicò il musicista Jacopo Peri affermando la possibilità di trovare un modo atto « ad imitar col canto chi parla » e cioè « un'armonia che, avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana » ed invocava in appoggio il precedente di Emilio de' Cavalieri, il quale aveva già usato a scopo drammatico lo stile delle nuove musiche « prima che da ogni altro, ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ».

Così nacque la prima *Dafne* di Rinuccini musicata da Peri ed in piccola parte da Jacopo Corsi. Fu rappresentata in Firenze nel 1594 ed il successo fu tale che l'esempio venne presto imitato. Cosicchè comparvero successivamente: nel 1595: *Il Satiro*, *La disperazione di Fileno* e *Il gioco della cieca*, favole pastorali di Laura Guidiccioni, poste in musica da Emilio de' Cavalieri; nel 1599: la seconda *Dafne*, pure di Rinuccini e Peri; nel 1600: le *Rappresentazioni di anima et di corpo* di P. Agostino Mami, musica del Cavalieri, l'*Euridice* di Rinuccini e Peri e *Il rapimento di Cefalo* di Chiabrera messo in musica dal Caccini; nel 1601 lo stesso Caccini pubblica: *Le nuove musiche*, raccolta di *Madrigali*, *Canzonette* ed *Arie*, e l'*Euridice*, su testo di Rinuccini, che viene rappresentata nel 1602.

Con ciò, se vi si aggiunge una « Tragedia » di Cornelio Frangipane messa in musica da Claudio Merulo nel 1574 — lavoro che può considerarsi l'antenato precursore, sebbene ancora informe, del Dramma Musicale — abbiamo un quadro completo del sorgere del *Dramma musicale* stesso (che non è ancora il *melodramma*) del quale Caccini espone con grande evidenza il concetto fondamentale nella prefazione alle sue *Nuove Musiche*.

Egli dice di aver scritto in una nuova maniera di canto « per una voce sola, affine che, non essendo nei moderni tempi passati costumate (ch'io mi sappia) musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risuonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio ». Elogia « la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi dei Conti di Vernio » ove « posso dire di avere appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto... imperocchè questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che, non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermano la musica altro non essere che la favella et il ritmo et il suono per ultimo e non per lo contrario ».

Ricorda che le musiche del suo tempo « non davano altro diletto fuori di quello che poteva l'armonia dare all'udito solo; poichè non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorta di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile spezzatura di canto ».

Del contrappunto egli si è servito « più per accompagnamento dell'effetto che per vera arte » e protesta contro quel musico « che formatosi una maniera di cantare, verbigrazia, tutta affettuosa con una regola generale... sempre se ne serve in ogni sorta di musica, non discernendo se le parole il richieggono ». Afferma essere il fine della musica « dilettare e muovere l'affetto dell'anima ».

Non altrimenti concepiva la finalità della musica Frescobaldi, che voleva la musica per il diletto dell'anima:

ma col melodramma, col *personaggio*, l'individualismo raggiunge il suo massimo grado. Che questo fosse un portato del tempo è provato dal fatto che in regioni diverse e lontane si ebbero manifestazioni dello stesso genere.

Così mentre la Camerata lavora a Firenze, il Cavalieri produce a Roma e Merulo e Zarlino a Venezia.

A lato del Dramma Musicale si sviluppava il Dramma Sacro, che dette origine all'Oratorio, forma d'arte alla quale accennerò soltantò di sfuggita perchè non interessa direttamente il nostro tema.

Poco prima dell'epoca di cui ho parlato or ora, sul teatro imperavano i lazzi e le comedie dell'arte e sulla piazza le Rappresentazioni sacre, che a poco a poco avevano preso la forma e la denominazione di *Mistero*, un genere di spettacolo al quale partecipavano personaggi rappresentanti soggetti biblici. Anche queste Rappresentazioni, però, si corruppero gradatamente per l'introduzione di elementi volgari e triviali, degenerando spesso in mascherate indecorose ed in farse indecenti. Non si può escludere che questo fatto abbia poi contribuito a far sì che tale genere di spettacolo fosse assorbito dal *Dramma Musicale*. A sodisfare il misticismo resta l'*Oratorio*.

Fu merito di san Filippo Neri — il Santo musicista — (1515-1595) l'aver contribuito ad indirizzare la musica anche per questa via. Egli era convinto che la musica fosse indispensabile come tramite fra la parola dell'uomo e Dio: e fu, inconsciamente, un continuatore di Palestrina.

L'Oratorio differisce dalla Rappresentazione sacra perchè concepito in forma narrativa e dialogata, non in forma rappresentativa: cosicchè, a stretto rigore, esso, più che dal *Mistero*, deriva dalla *Laude spirituale*.

Si dedicarono all'Oratorio e forme affini, oltre al Cavalieri la cui « Rappresentazione d'anima et di corpo » sta fra il *Dramma Musicale* e l'*Oratorio*, Animuccia, Anerio,

Marco da Gagliano, Isorelli, Stefano Landi, Della Valle, Mazzei e Carissimi, il quale portò quella forma d'arte al più alto grado di perfezione. La sua opera ha l'importanza che ha quella di Monteverdi nel *Melodramma*.

Come a Monteverdi, infatti, si ricorre dopo ogni periodo di decadenza del *Melodramma* (vedi Gluck, Wagner, Verdi, Debussy), così si ricorre al Carissimi ogni qualvolta si tenti di far risorgere l'*Oratorio*: ma credo invano, dato che il teatro ha risorse sceniche ed emotive ben altrimenti varie ed interessanti, e quindi, mentre il *Melodramma* è sempre suscettibile di rinnovarsi, c'è da supporre che l'*Oratorio* abbia — nella sua essenza — già descritto veramente tutta la sua parabola.

Arcangelo Spagna — fine del secolo diciassettesimo — sopprimendo il personaggio dello storico cui era affidata la parte narrativa e contemplativa e riducendo l'*Oratorio* ad una forma di melodramma sacro, ne segna la decadenza.

Intanto si sviluppa la *Cantata*, specialmente la *Cantata Drammatica*, molto affine al *Melodramma*: ed in questa forma d'arte eccellono, come si sa, Francesco Tenaglia, Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella, Carlo del Violino, Agostino Steffani. Vengono dopo la *Canzone* e l'*Aria*.

A quale di questi generi d'arte debba ascriversi un lavoro d'eccezione quale l'*Amphiparnaso* di Orazio Vecchi, eseguito per la prima volta nel 1594, è difficile dire.

Si tratta di un lavoro originalissimo, esuberante di spirito d'invenzione, di armonia imitativa, e di ogni bella qualità desiderabile in qualunque lavoro musicale. Dal punto di vista tecnico formativo, l'*Amphiparnaso* presenta una particolarità: è per sole voci ed immaginandolo eseguito da vari personaggi, l'autore ha trattato la parte di ciascuno di essi polifonicamente, a cinque voci. L'indiscutibile controsenso derivante dal fatto che l'esprimersi di ciascun personaggio (il quale, naturalmente, impersona un solo

individuo), chiunque esso sia, richiede costantemente l'opera di cinque persone, esclude che un lavoro così costruito sia rappresentabile, come d'altronde afferma lo stesso Vecchi nella prefazione e come fa dire al personaggio del Prologo nel suo lavoro.

Le voci così trattate, osserva acutamente il Roncaglia nel suo libro *La Rivoluzione Musicale Italiana* (*Sec. XVII*), « agiscono come un'orchestra la quale oltre ai suoni potesse farci sentire le parole per precisare meglio il significato e l'espressione della musica », cosa che appunto per questo carattere prelude al personaggio dello storico, del narratore, del poeta che si ritrovano poi nell'*Oratorio*.

D'altra parte, il testo dell'*Amphiparnaso* è in forma indiscutibilmente rappresentativa: cosicchè questo lavoro può appartenere, a seconda del punto di vista, così al *Dramma Musicale*, come all'*Oratorio*, come alla *Cantata*.

L'affermazione da me fatta circa la fatalità, direi quasi, della nascita del *Melodramma*, può indurre a chiedere come mai questa forma d'arte, frutto spontaneo di una evoluzione spontanea, sia nata anch'essa in Italia, invece che in qualsiasi altro paese.

La ragione deve risiedere nel fatto che, cominciando il potere espressivo della musica là dove finisce quello della parola, con le sue significazioni precise, con i suoi contorni noti, è naturale che la musica vocale sia nata in un paese il cui linguaggio è squisitamente musicale, il cui popolo è forse parossisticamente passionale, i cui poeti erano giunti a volere esprimere l'inesprimibile con la parola, in cui i singoli individui sentono come nessun altro popolo l'individualismo. Così dalla polifonia si giunge inevitabilmente all' « a solo », dall'espressione serafica a quella passionale e drammatica.

Ecco come un grande critico *artista*, Francesco de

1. A. Brugnoli, *La musica pianistica, ecc.*

Sanctis, ha spiegato, fin da oltre mezzo secolo, l'importantissima evoluzione.

« Nella parola si sviluppa sempre più l'elemento cantabile e musicale, già spiccatissimo nel Tasso, nel Guarini, nel Marino. La sonorità o la melodia era divenuta principal legge del verso e della prosa, e si fabbricavano i periodi a suon di musica: ciascuno aveva nell'orecchio un'onda melodiosa. Parte di rettorica era la declamazione, cioè a dire un modo di recitare solenne e armonioso. La parola non era più un'idea, era un suono: e spesso recitavano a controsenso per non guastare il suono... Giunte le cose a questo punto, la letteratura muore di inanizione, per difetto di sangue e di calore interno e diventa parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto che più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo... La letteratura moriva e nasceva la musica... ». « I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutti i congegni della melodia musicale appariscono già nella poesia. La parola non essendo altro più che musica, aveva perduto la sua ragione di essere e cesse il campo alla musica ed al canto ».

Il Dramma Musicale, cioè il dramma che la musica deve accentuare ed approfondire, gradatamente si trasformerà perchè la musica, prima usata per accentuare le parole, divenendo soltanto occasionalmente melopea e rasentando appena la melodia, raggiungerà il suo massimo splendore con Monteverdi; ma intando la supremazia della polifonia, e sopratutto della polifonia strumentale, in Italia, era terminata.

Ne raccolsero l'eredità i Tedeschi e sopratutto Bach, per un fenomeno da me già studiato ed esposto nel mio trattato *Dinamica Pianistica*, e per un altro fenomeno affine a quello prodottosi in Italia con la precedenza di un secolo.

Il fenomeno Bach, cioè, si spiega col fatto che questi, isolandosi dal movimento teatrale che non lo interessava od al quale per circostanze che ci sfuggono egli restò estraneo, studiò i testi Italiani dei quali esclusivamente arricchì la sua cultura, il suo intelletto ed il suo spirito.

L'altro fenomeno ha la sua origine nella Riforma. Le manifestazioni musicali dei primi luterani equivalgono, quanto a sentimento e mentalità, a quelle dei primi cristiani: essi cantano omofonicamente in coro per elevare un pensiero, un'aspirazione unica e comune a Dio. Poi si sviluppa l'individualismo, contenuto nella polifonia e rappresentato dalle opere di Haendel e di Bach, ed infine l'individualismo prende più nettamente il sopravvento ed abbiamo le manifestazioni teatrali di Gluck. Ma da ciò risulta come ogni manifestazione musicale, anche tedesca, abbia il suo antecedente in Italia: i canti luterani nei canti liturgici, la grande polifonia di Haendel e di Bach in quella di Palestrina e di Frescobaldi, il dramma in musica (e non soltanto quello di Gluck, ma senza dubbio alcuno quello dello stesso Wagner) nelle manifestazioni della Camerata Fiorentina ed in Monteverdi.

Ora, perchè questa lunga digressione in una lezione che dovrebbe riguardare soltanto la musica pianistica? Perchè si può affermare che la musica strumentale moderna nasce, se non dal melodramma, senza dubbio dall'epoca del melodramma, da quando cioè alla polifonia si sostituisce la monodia, da quando alle manifestazioni collettive di arte musicale subentrano quelle individuali: perchè l'arte strumentale è eminentemente individuale.

***

Prima dell'avvento del dramma musicale e, conseguentemente, del melodramma, abbiamo visto che la musica strumentale ebbe, a seconda dei casi, carattere libero e carattere polifonico. La prima fu istintiva, estemporanea (*Intonazione* e *Toccata*), l'altra pensata, elaborata (*Canzone*, *Ricercare*, *Fuga*). La musica popolare, di danza, si sviluppò indipendentemente da questa fino a che gli strumenti furono tanto imperfetti da non permettere di suscitare per loro mezzo sensazioni artistiche così interessanti da poter costituire una letteratura musicale.

La Camerata Fiorentina insorse contro il contrappunto e ne ebbe ragione: ma la musica strumentale non poteva gittare a mare tutto il maraviglioso fiorire di cultura, di concezione, di tecnica che l'aveva preceduta.

Ne sarebbe andata di mezzo l'esistenza stessa della musica strumentale che non poteva rinnovarsi per semplice spirito evolutivo, ma che, essendo legata alla natura degli strumenti, dipendeva in un certo modo dalla loro evoluzione.

Cosicchè si operò più che altro una fusione fra musica popolare di danza e musica polifonica. Di questa, forse, si incorporò in quella la *Toccata* piuttosto che le altre forme e senza dubbio in un senso più tecnico che estetico e nacque la *Partita*, nei due generi: polifonica e di danza, la quale ultima è poi la *Suite*. Vediamo così che, come la polifonia vocale non deriva dagli artifici dei Fiamminghi, altrettanto la musica strumentale vera e propria ha origini proprie.

L'origine delle danze Italiane, alcune delle quali si chiamarono fin da principio *ballo* e poi *balletto* e che forni-

rono abbondantissimo materiale per lo sviluppo della musica strumentale, si potrebbe ricostruire soltanto riuscendo a trovare l'origine della canzone popolare.

Le danze più antiche che si conoscano — quali risultano da un accurato elenco del Pannain — sono la *Romanesca*, la *Gagliarda*, *Cascarda*, *Pavana* (*Pavaniglia*), *Pass'e mezzo*, *Follia*, *Postiglione*, *Corrente*, *Passacaglia* alta e bassa, oltre ad altre dal titolo occasionale, quali: *Alba novella*, *Alta regina*, *Rugiero*, *Monicha*, *Aria di Firenze*, *Aria del Gazzella*, *Tenor di Napoli*, *Ballo di Mantua*, *Gioiosa*, *Riccio Ardente*, *Ballo del fiore* e ad altri tipi di danza con titoli presuntuosi quali la *Martinenga*, la *Girella*, ecc.

Ritroviamo molte di queste danze nelle intavolature per liuto e i più noti liutisti di quei tempi furono: Giovanni Ambrosio d'Alza e Alberto De Ripa di Mantova, Francesco Milano (detto «il Divino») popolarissimo per aver trascritto la *Battaglia Francese* e la *Canzone degli uccelli* di Josquin Desprès (o Deprès, o des Prèz o des Pres), Pietro Paolo Borrono (*Pavane*, *Romanesche*, *Fantasie*), Luigi Milano, Domenico Bianchini, M. A. del Piffero, G. Maria da Crema, Giulio Abondante, Melchiorre de Barberis. E le più antiche pubblicazioni sono di Biagio Marini (*Canzone*, *Pass'e mezzo*, *Balletti*, *Correnti*, *Gagliarde*) di Carlo Farina (libro delle *Pavane*, *Gagliarde*, ecc.).

Il Chilesotti — nella sua monografia sulla melodia popolare del cinquecento — menziona l'Intavolatura di liuto di Jacomo Gorzanis, Cieco Pugliese, abitante nella città di Trieste, che è tra le più significative.

Chilesotti afferma, a ragione, che gli storici si sono occupati troppo superficialmente dell'elemento popolare che fu invece così utile per emancipare la composizione musicale dalle pedanterie della scuola fiamminga, dirigendo l'arte verso il sentimento e l'espressione. La musica

popolare, che manipolata dai Fiamminghi diventa pretesto d'artificiosità preziose, in mano agli Italiani diventa elemento fondamentale per la musica strumentale, per la variazione.

Chilesotti nota anche come fosse strano che nel sedicesimo secolo si discutesse con ardore sul modo di piegare la gamma naturale alle esigenze dell'evoluzione che subiva l'arte musicale, mentre in pratica il solo mezzo proprio era già in uso nel liuto, forse fin dalle sue origini.

L'accordatura e la tasteggiatura di questo strumento stabilirono necessariamente il temperamento equabile trovato assai più tardi dai tedeschi Neidhardt e Werkmeister ed applicato da Bach.

Con la *Partita*, di derivazione polifonica, si sviluppa ed afferma gradatamente la *Variazione*, come dalla necessità di accompagnare ritmicamente la voce ha origine l'accordo e da questo la modalità moderna col cadenzare che le è caratteristico; modalità che a poco a poco si circoscrive ed afferma lasciando da lato le modalità antiche, dove le caratteristiche ormai predominanti erano meno evidenti o non esistevano affatto.

Si sono venuti così sviluppando ed affermando gli elementi fondamentali di tutta la musica strumentale e cioè: la Polifonia (che nel nostro campo non ha mai cessato completamente di esistere), la Melodia, il Ritmo, l'Armonia e la Variazione. Ormai le *Partite* dei post-frescobaldiani acquistano il carattere e le forme che, ingigantite nelle ulteriori manifestazioni musicali, restano riconoscibili e familiari a noi anche se non perfettamente note.

Naturalmente, il passaggio dall'uno all'altro spirito non fu un salto acrobatico, ma un'evoluzione graduale, per quanto relativamente rapida. Così Maurizio Cazzati lasciò musica per insieme strumentale, Fabrizio Fontana fu autore di *Ricercari*, Giovanni Scipione ci lasciò *Capricci*,

Toccate ed altro. Ma già Michelangiolo Rossi, che compose specialmente dal 1620 al 1660, dà alla *Toccata* una forma stabile: vi introduce l'imitazione fugata e vi fa alternare regolarmente l'adagio e l'allegro: ma già Bernardo Starace (nato forse nel 1639 e del quale credo che il Pannain stia per rivelarci le opere) può considerarsi un precursore di Pasquini con le sue *Partite* ed altre musiche del genere di danza.

Allo Starace si attribuisce il merito di essere stato il vero precursore nel genere sonatistico e sinfonico: egli ha anche il merito, sia pure modesto, di essere stato il primo ad indicare l'andamento nelle composizioni musicali.

Vengono in seguito: G. C. Aresti, che ci lasciò *Sonate* da Organo, *Toccate* e *Canzoni;* Bernardo Pasquini (1637-1710), che può considerarsi il fulcro dello spostamento dall'antica alla nuova sensibilità strumentale; Carlo Francesco Pollaroli (nato nel 1653, morto nel 1722), autore di una *Fuga* assai nota, e Giuseppe Bencini del quale sono maggiormente note una *Fuga* ed una *Sonata.*

Pasquini, allievo di L. Vettori e di M. A. Cesti, è un vero rinnovatore e con lui comincia quella che può essere definita la *lirica strumentale* che continuerà per buona parte del settecento. Scrisse *Opere, Cantate,* musica da camera, *Variazioni, Fantasie, Canzoni, Ricercari, Toccate* e *Partite.*

Nelle *Toccate* e nelle *Partite* Pasquini è veramente grande. Nelle prime, egli va dal genere fugato a quello imitativo con lo *Scherzo del Cucco,* nel quale il poco lieto tema in salto di terza minore, preso dal verso del noto uccello, è impiegato con grandissima abilità e buon gusto e viene riprodotto durante tutta la composizione, anche quando armonie o disegni sovrapposti lo nascondono all'ascoltatore.

La *Toccata con lo Scherzo del Cucco* si compone di tre parti, più un finale che è la ripresa variata della prima

parte e che costituisce un brano di musica impressionistica da stare a paro con quelle dei più celebri compositori francesi moderni di questo genere.

Della *Partita*, Pasquini ci dà due tipi: uno, tradizionale, basato sulla Variazione; l'altro, schiettamente moderno al suo tempo, basato sui ritmi di danze, precorrendo in questa forma di almeno mezzo secolo l'opera di Bach.

Pasquini fu anche il primo autore di pezzi concertanti per due clavicembali. Il suo stile è meno monumentale di quello di Frescobaldi, in confronto del quale ottiene effetti più coloristici che profondi, ma è meglio di quello adatto al clavicembalo.

Dopo Pasquini conviene ricordare Martino Pesenti, Mario Uccellini, Biagio Marini, Massimiliano Neri, G. B. Vitali, Bassani e Mazzaferrato che contribuiscono notevolmente al progresso dell'arte strumentale e in ispecie a quella pianistica, allora clavicembalistica. Dalla molteplicità dei temi si giunge al tema unico: ciò che forse si perde in immaginazione si guadagna in struttura.

Ma in quell'epoca i genî germogliavano numerosi, come le gemme degli alberi a primavera. Nel 1659 nasce Alessandro Scarlatti, sembra definitivamente dimostrato a Palermo e non a Trapani come si credeva finora. Egli ha indubbiamente i maggiori meriti come compositore teatrale, anzi, i suoi meriti in questo campo sono tali che molti hanno negato perfino aver egli mai scritto per clavicembalo. Il dubbio ha potuto nascere quando si è scoperto che alcune composizioni attribuite ad Alessandro erano invece del figlio Domenico; ma è avvenuto anche il contrario.

Nella raccolta delle *Sonate* di D. Scarlatti ordinata dal Bülow, infatti, quella intitolata *Preludio* è una *Fuga*

ed è di Alessandro, come risulta da un manoscritto dell'Higgs a Londra e da altro esistente alla biblioteca del R. Conservatorio di musica in Napoli.

Pannain, del resto, denunzia altri arbitrii di Bülow, quale quello di aver affibbiato alle composizioni di D. Scarlatti titoli fantastici e di aver raggruppato in *Suites* composizioni d'un autore che alla *Suite* non ha mai pensato; arbitrii questi che chiunque può controllare. Veramente, del raggruppamento in *Suite* (perchè non almeno il nome originario, italianissimo, di *Partita*, trattandosi di un compositore italiano e dell'epoca in cui la *Partita* fiorì?) si è reso responsabile anche un musicista italiano che pure ha avuto il grande merito di rivelarci — credo — tutte le *Sonate* di D. Scarlatti in una edizione che — a parte l'appunto fatto — fa altamente onore a lui ed alla Casa Ricordi che la pubblicò.

Per concludere su A. Scarlatti, è certo che di sue composizioni esiste a Londra un volume appartenente alla collezione Higgs, contenente *Toccate* e *Fughe* notevolissime, nelle quali la ritmica è varia e viva, in cui la scarsezza di modulazioni è compensata da un cromatismo lieve e spontaneo. Al British Museum esistono due Volumi del nostro autore, contenenti fra l'altro la *Partita* su *La Follia* ripubblicata dal Longo; al R. Conservatorio di Milano esistono dieci *Toccate* (alcune ripubblicate dall'Esposito), veri capolavori: ed a quello di Napoli, *Toccate* e *Partite* fra le più importanti. Inoltre, alla Badia di Montecassino, esistono sei *Concerti* per Cembalo.

Sono da togliere all'attivo di A. Scarlatti le trenta *Sonate* attribuitegli dall'Eitner, che sono invece di Domenico.

Prima di parlare di quest'ultimo, la cui opera segna un'altra pietra miliare nella storia della musica pianistica, converrà ricordare almeno Gaetano Grieco o Greco, allievo

di A. Scarlatti, che — oltre all'essere stato maestro di D. Scarlatti, Pergolese, Vinci, Durante — ci lasciò un gran numero di *Toccate* e *Fughe*. L'opera del Greco può stare a pari di quella di G. S. Bach e Pannain cita una *Canzone Napolitana* variata (il *Ballo di Mantua*) degna di stare vicino alla famosa *Gavotta* di Rameau.

Conviene ricordare ancora: Della Ciaia (1671-1755), Francesco Mancini (1679-1739) cui si attribuisce, fra i musicisti napolitani, il primato cronologico quale scrittore di opere per teatro e di cui Gemignani ed Hasse parlarono sempre con grande considerazione. Bisogna ricordare Porpora (1686-1767), Durante (1684-1755), Leo, Marcello (1686-1739), ciascuno dei quali dette il proprio contributo alla letteratura clavicembalistica, e bisogna almeno citare Domenico Zipoli (1675-????), da qualcuno ritenuto il più importante musicista dopo Frescobaldi e Pasquini, noto per una raccolta di composizioni in cui figurano *Toccate, Canzoni, Preludi, Correnti, Sarabande, Gighe*, ecc.

Ma musicologi eminenti quali il Marpurg, il Gerberg, il Ritter, misero in dubbio l'esistenza di Zipoli di cui effettivamente non si hanno notizie storiche e biografiche sicure. Siccome però la raccolta in questione costituisce una accozzaglia di pezzi messi insieme senza alcun rapporto di valore, di organicità e di personalità, si può anche supporre che uno Zipoli sia veramente esistito ma che, musicista di modesta statura, abbia avuto il solo merito di raccogliere in una specie di antologia molte composizioni pregevoli alle quali ebbe forse il torto o la debolezza di inframmezzare lavori suoi, non perfettamente della stessa taglia. Speriamo che qualche fortunato scopritore riesca ad illuminarci sull'esistenza e sul reale valore di questo per ora ipotetico musicista.

***

Durante tutto il 1600 gli strumenti a tastiera erano venuti perfezionandosi. Il clavicembalo, pur conservando le caratteristiche di timbro e di intensità che aveva all'inizio, era divenuto un meccanismo leggero, straordinariamente obbediente alla volontà del suonatore. Gli esecutori avevano a poco a poco perfezionato la propria tecnica, cosicchè, quando D. Scarlatti cominciò a scrivere, trovò il mondo musicale — considerato specialmente nel campo clavicembalistico — giunto ad un punto assai elevato. Ma questa constatazione ha valore limitato nei riguardi di Scarlatti perchè l'importanza della sua produzione nella evoluzione dell'arte pianistica esorbita da tale circostanza. Dobbiamo tener conto che egli è coetaneo di Bach e considerare l'importanza della sua produzione non soltanto per sè stessa, ma anche in rapporto al tempo ed ai contemporanei.

Sappiamo tutti che la musica non aveva progredito soltanto in Italia. In Germania non si era giunti di un salto alle concezioni Haendeliane, anche se si vuol tener conto che, così nel campo teatrale come in quello dell'Oratorio, si giunse ad Haendel proprio attraverso l'opera dei musicisti Italiani che portarono il progresso e suscitarono le emozioni nuove anche in Germania. Bach, lo abbiamo visto, si sottrasse a tale marea invadente, a questo turbine nuovo di vita nuova, per elezione o per forza di circostanze, poco importa.

Bach e la sua produzione si riallacciano ai polifonisti Italiani oltre che ai primi colossi della nuova musica strumentale fuori del campo clavicembalistico, quali Vivaldi e Corelli. Ora, siccome tutta la musica strumentale moderna non può considerarsi derivante dai polifonisti, nè

per carattere nè per tecnica, siccome della polifonia si è conservato soltanto quel qualche cosa — od anche quel molto — conciliabile con la natura dinamica del tecnicismo degli strumenti, siccome di questo tecnicismo oltre che del contenuto musicale, Scarlatti fu il più grande, il più felice rappresentante, siccome Scarlatti realizzò audacie fino allora mai pensate nè sospettate, siccome tutta la musica pianistica fino ai nostri giorni (e chi sa per quanto tempo ancora) risente dell'influsso Scarlattiano, sono indiscutibili due argomenti preziosi ai fini che voglio dimostrare:

1° che la musica pianistica moderna, pur essendo realizzata in pieno dal Clementi, ha le sue radici profonde nel terreno Scarlattiano;

2° che Scarlatti è un rivoluzionario, un avvenirista, un conquistatore, di fronte a Bach che può o deve definirsi al suo confronto almeno un conservatore, seppure non un retrogrado.

Non vorrei essere frainteso: benedetta parrucconeria quella di Bach, se ad essa dobbiamo il *Clavicembalo ben temperato* e tanti altri tesori di musica strumentale: ma non confondiamo i meriti personali di un genio con l'influenza che quel genio ha avuto nell'economia del progresso. Ve l'immaginate che cosa sarebbe oggi l'arte pianistica se le possibilità strumentali si fossero continuate a considerare soltanto secondo la visione di Frescobaldi e di Bach? Ne abbiamo una pallida idea dalla produzione dei musicisti — pochi per fortuna — che anche alla fine del secolo passato hanno continuato a concepire la musica quasi esclusivamente come una vetrina per le esibizioni del genere imitato e fugato.

Notate che, contrariamente a quanto potrebbero far supporre le mie parole, la polifonia non fu mai disprezzata nè abbandonata dai musicisti nostri. Ne fanno fede le

opere dei Veneziani, in cui si riscontrano composizioni a ventidue voci; quelle di G. Gabrielli, i cui Salmi sono magnifici monumenti di arte polifonica; quelle di Orazio Benevoli che raggiunse tale grado di virtuosismo da scrivere lavori fino a cinquantatrè parti senza che ne risenta la nitidezza dell'insieme.

Bisogna ammettere che la polifonia è un po' nel sangue degli Italiani, se si pensa che anche ai nostri giorni non mancano da noi monumenti d'arte polifonica. Nè vale obbiettare che qui si tratta di polifonia vocale, chè lo stesso D. Scarlatti ha scritto proprio nel genere polifonico le sue *Sonate* più belle, anche se meno note, e del Clementi stesso le più belle creazioni appartengono proprio al genere polifonico.

Ciò mostra dunque che non per incapacità di musicisti o per diminuito diletto, quel genere perdette il predominio, ma proprio per una fatalità storica che aveva le sue spiegazioni in ragioni profondamente psichiche, sociali ed occasionali.

È certo che se Scarlatti con le sue forme e la sua tecnica, non avesse aperto nuovi orizzonti, creato nuove possibilità, l'arte pianistica non avrebbe avuto alcun ulteriore sviluppo, perchè la polifonia strumentale — raggiunto il massimo grado di perfezione possibile nel tempo — si sarebbe inavvertitamente deformata fino a ridursi un semplice accompagnamento delle voci e ciò a causa del predominio della melodia.

Scarlatti ebbe il merito grandissimo di riassumere nella sua arte tutto quanto era di grande e di bello in quella dei suoi predecessori, plasmando il tutto secondo una personalità assolutamente originale e squisitamente musicale. Riconosciuto ciò, si vede quanto si sia stati ingiusti con D. Scarlatti, i cui meriti — secondo molti storiografi — si ridurrebbero all'uso degli incroci di mani e ad altri ammennicoli del genere.

Ora vi farò sentire una Sonata nel genere polifonico che, lo constaterete subito, è un vero gioiello, ed un'altra di carattere brillante.

Alessandro Longo prospetta l'ipotesi che sia dovuta a Scarlatti almeno la spinta all'invenzione del pianoforte, basando la supposizione sul fatto che Scarlatti, giovanissimo, si recò a Firenze raccomandato a Ferdinando dei Medici, del quale Cristofori era il cembalaro. Longo suppone che Cristofori, sentendo suonare Scarlatti, abbia avuto la visione della povertà del cembalo in confronto delle aspirazioni e delle possibilità del nuovo genio e sia stato da ciò spinto a cercare un perfezionamento del clavicembalo che permettesse di realizzare quelle aspirazioni e quelle possibilità.

Ma la supposizione cade quando si consideri che il viaggio dello Scarlatti a Firenze avvenne nel 1702 e che, come risulta dalle più recenti ricerche, in quell'anno esisteva già un *pianoforte* di Cristofori. È vero che la stampa registrò l'invenzione non prima del 1711; ma ciò prova che soltanto in quell'anno una persona di chiare vedute giudicò l'invenzione degna di un cenno su un giornale importante quale « Il giornale dei Letterati ».

Non vale nemmeno fare supposizioni circa l'ipotesi inversa, cioè che la conoscenza del pianoforte abbia influito sulle vedute artistiche di Scarlatti, come senza dubbio influì su quelle di Bach. Per mio conto non posso negarlo, ma non oso affermarlo, perchè la di lui produzione è tale che non mostra di richiedere il pianoforte piuttosto che il clavicembalo.

Non si può escludere che in Italia i musicisti venuti dopo di lui abbiano usufruito dei progressi dovuti all'invenzione di Cristofori, ma ormai il teatro aveva preso

troppo nettamente il sopravvento sulla musica strumentale ed i compositori teatrali, chiamati per ogni dove a causa della loro celebrità, cominciarono ad emigrare. Cosicchè, eccettuata qualche notizia isolata relativa a Tenaglia (cui è da attribuire l'invenzione del « daccapo » che stabilì il ritorno all'idea dominante per cui il nucleo centrale della composizione viene assai meglio messo in rilievo) — a Pietro Scarlatti, fratello di Domenico (1683-1750, autore di pregevoli *Toccate*) e sopratutto al Sanmartini (1705-1775) che scrisse oltre tremila opere fra *Sinfonie*, *Quartetti*, *Concerti* per violino, *Messe*, *Salmi*, ecc., che fu giustamente detto il padre della *Sinfonia* ed il cui genere comprende ed involge tutta la personalità dell'Haydn, dobbiamo ricercare all'Estero i documenti della nostra grandezza nel campo che ci interessa, almeno finchè Torrefranca non ci avrà rivelato il Platti quale inventore della *Sonata* moderna, secondo quanto da anni ci ha promesso.

Rovistando nelle biblioteche straniere, abbiamo delle piacevoli sorprese. Vediamo ad esempio che Pergolese, autore della insuperata *Serva padrona* e dello *Stabat Mater*, si occupò con vera passione di musica strumentale. Sebbene egli non sia stato a Londra, proprio in quella città sono pubblicate — insieme a molte altre musiche italiane — tre *Sonate* per due violini e basso (trii o sinfonie), due raccolte ciascuna di otto *Sonate* per clavicembalo. Al Conservatorio di Parigi si conserva la partitura di sei *Concerti grossi*, di un *Concerto* per violino sostenuto dall'organo e di una *Sinfonia* per violoncello. Io sono in possesso di un *Concerto* per cembalo e piccola orchestra che è un vero gioiello e che è peccato non potere eseguire qui.

Di Galuppi (1706-1784 o 1785), andato a Londra per farvi rappresentare le sue opere, si conservano in quella città le mirabili *Lessons* per clavicembalo e due serie di

Sonate datate dal 1743. In queste è evidente il carattere dell'Opera Buffa e furono scritte in parte prima del suo viaggio a Londra al tempo in cui Domenico Alberti otteneva i più grandi successi improvvisando le sue leggiere e sfavillanti *Sonate*.

Vi farò ascoltare una *Sonata* del Galuppi nella bellissima trascrizione del Tagliapietra, il quale ha saputo fare opera meritoria e non di deturpazione, ragione per cui la composizione del Galuppi vi apparirà in tutto il suo smagliante vigore assai meglio che se eseguita nel suo aspetto originale.

Indipendentemente dalla produzione del Pescetti (1704-1766), del Martini (1706-1784), del Paradisi (1710-1792 o, secondo altri, 1712-1795) che ha una influenza grandissima sullo sviluppo dell'arte strumentale, ancora a Londra un editore stampa del Guglielmi, nato nel 1727, una serie di *Divertimenti* o *Quartetti* per clavicembalo, due violini e violoncello, che sono come piccoli *Concerti* da camera per clavicembalo accompagnato da tre strumenti, composizioni di eleganza e umorismo estremi. A Londra esistono di lui pure 6 *Divertimenti* per clavicembalo e violino e 6 *Sonate* per pianoforte. Al Conservatorio di Parigi esistono due *Toccate* per clavicembalo che sembra siano ancora superiori al resto ed al Conservatorio di Napoli si trovano due *Toccate* e due *Concerti*.

Nella musica del Guglielmi tutte le risorse dell'opera buffa sono trasportate nel campo strumentale: ogni strumento è trattato con tale individualismo da assurgere all'importanza di un personaggio.

Aberl, nel suo studio su Mozart, afferma che questi fu vivamente impressionato dal Guglielmi.

È un grande ingiustamente dimenticato ed a me spiace

molto che le circostanze in cui ho dovuto preparare queste lezioni mi impediscano di farvi ascoltare qualche cosa di lui.

Siamo giunti ora all'epoca in cui gli storici ricercano le origini della Sonata moderna, che ebbe le sue prime manifestazioni note ed accettate nelle Sonate di F. E. Bach, e, subito dopo, in quelle di Haydn e di Mozart. Molti hanno cercato dei precursori e non soltanto in Italia. Il Sanmartini è indubbiamente uno di questi, per quanto la sua priorità debba riferirsi al genere sinfonico in generale.

Torrefranca, come ho già accennato, rivendica la priorità al Platti; ma non potendo darvi un saggio di questo compositore, vi farò ascoltare un lavoro del Rutini (1730-1797) ritenuto giustamente, col Platti, precursore di F. E. Bach nel genere sonatistico.

Altri grandi: Sacchini — che pure si occupò di musica strumentale — e Giovanni Paisiello, del quale alla Biblioteca del Conservatorio Nazionale di Parigi si conserva una raccolta di *Rondò* e *Capricci* per pianoforte o clavicembalo (è notevole l'inversione della dicitura, se autentica) e molta altra musica per vari strumenti. Il Dalla Corte cita, oltre sei *Quartetti* indicati anche da altri, dodici *Quartetti* per due violini, viola e clavicembalo, dodici *Sinfonie* concertanti scritte a Vienna per Giuseppe II e l'*Adieu de la Grande Duchesse*, *Sonata* per clavicembalo.

È cronologicamente probabile, anzi si può dire certo, che l'opera di Paisiello abbia avuto influenza enorme nel pensiero e nella produzione di Mozart: non si capisce quindi per quale ragione si dica Mozartiana la sua musica e non Paiselliana quella di Mozart.

Oltre ai già citati, c'è tutta una fioritura di musicisti di primissimo ordine, ciascuno dei quali dà il proprio contributo all'arte strumentale ed a quella pianistica in

ispecie. Mattia Vento, Pasquale Anfossi, Venanzio Rauzzini, Leonardo Vinci, Iommelli, Cimarosa, cui si debbono due importanti raccolte di *Sonate* oltre a pezzi diversi per pianoforte.

Naturalmente, la maggior parte di questi musicisti, scrittori di opere comiche, portava il carattere di esse nella musica strumentale ed è facile scorgere col George De Saint-Foix, nel primo *tempo* dei loro *Quartetti* o *Sonate* i caratteri dell'*Ouvertures*, nel secondo *tempo* quelli di un duetto sentimentale o di una cavatina e nel *Finale* qualche cosa di teatrale con la stretta di un'*Aria*.

La musica di Pergolesi e di Sacchini ci dà una sensazione di maggiore purezza ed anche nei riguardi di questi musicisti si può dire che non si riesce a vedere una differenza spirituale fra le loro musiche e quella di Mozart. Ma, volendo guardare bene in fondo, esiste proprio una differenza sostanziale fra queste e la stessa musica di Beethoven, o non si tratta soltanto di proporzioni? La domanda risulterà ancora più convincente se giungeremo a Beethoven attraverso colui che veramente può e deve considerarsi il suo precursore immediato, il romano Muzio Clementi.

***

Il settecento, che fu detto il secolo dell'Arcadia, ma che pur vide Goldoni, Giambattista Vico, Tiepolo, Canaletto, non ebbe influenza dannosa sullo sviluppo della musica che, lo abbiamo già detto, conserva quasi costantemente la distanza di un secolo rispetto allo sviluppo delle altre arti. Anzi, si può dire che l'Arcadia musicale non esiste: non è quindi strano che l'antecedente musicale esposto fin qui, vada a sfociare nell'opera robusta, ispirata, organicamente sana di Clementi.

Della vita di questo grande basterà dire che, giovinetto, mentre forse studiava ancora col Cordicelli, impressionò talmente per le sue grandi qualità il Sir di Beckeford, che questi lo condusse con sè a Londra ove, salvo pochi viaggi fatti all'estero, visse lungamente e morì. A chi voglia conoscere più a fondo la vita del nostro grande, consiglio di leggere la biografia scritta da G. C. Paribeni, opera che io purtroppo non conosco ancora, ma che ho ragione di ritenere la più perfetta e completa del genere. Noi occupiamoci, per quanto è possibile, della sua produzione.

L'opera del Clementi può essere raggruppata in Sinfonica, Pianistica e Didattica, e — di quella pianistica — ci occuperemo specialmente delle *Sonate*, dato che i *Capricci*, i 24 *Valzer*, le *Monferrine* e qualche altra composizione minore, pur essendo notevolissime, passano in seconda linea di fronte alle prime e dato che la fama del suo *Gradus ad Parnassum* è talmente grande da renderne superflua ogni apologia.

Scrisse almeno 106 *Sonate*, di cui circa 40 con violino, flauto o violoncello: per la didattica scrisse i *Preludi ed Esercizi* ed il *Gradus ad Parnassum*: nel genere sinfonico un numero imprecisato di *Sinfonie*, finora, e forse per sempre, a noi sconosciute. Altre musiche egli scrisse ancora, con grande probabilità: ma tutto andò distrutto per una ragione sentimentale che fa onore all'uomo oltre che all'artista.

È noto che nella sua prima gioventù Clementi incontrò a Vienna Mozart, in confronto del quale sostenne a Corte anche una specie di gara. Quella sera riuscì vittorioso Mozart, il quale in seguito scrisse al padre una lettera — certamente non destinata alla pubblicità — nella quale esprimeva un giudizio ingiustamente severo per Clementi ed inutilmente ingiurioso per gli Italiani. Ciò non impedì però che Mozart trovasse opportuno servirsi, per la sua *Ouverture* del *Flauto Magico*, del tema usato quella sera

dal Clementi e non impedì che in seguito tutta la sua produzione subisse straordinariamente l'influenza del Clementi stesso.

Il De Wyzewa, nella sua magnifica edizione delle Sonate di Clementi, cita una quantità di opere di Mozart derivanti *indubbiamente* dalla rivoluzione suscitata dal Clementi nella musica pianistica e strumentale. Tali opere di Mozart sono almeno: il *Quartetto* in *Re*, il *Trio* in *Si bem.* col pianoforte, l'ultimo *Concerto* in *Do*, la *Sinfonia* in *Re* scritta per Praga, il *Trio* col clarinetto, le due *Sonate* per pianoforte a quattro mani, una delle quali inedita.

Viceversa, Clementi, ebbe per Mozart una ammirazione che rasentò la venerazione e conservò tale sentimento per tutta la sua lunga vita; cosicchè quando nel 1828, la vedova di Mozart, passata a seconde nozze, pubblicò sotto il nome del secondo marito in una biografia dell'immortale la lettera in questione, Clementi, leggendo il giudizio poco benevolo dato a suo riguardo da colui che egli aveva sempre ritenuto il più grande, il più puro genio musicale, anzichè modificare il suo giudizio su Mozart, come qualche altro avrebbe forse fatto per una ben spiegabile reazione, fu preso da tale scoraggiamento che distrusse delle sue creazioni tutto quanto era in suo potere distruggere; cioè almeno tutto quanto non era stato ancora pubblicato.

Le *Sinfonie* erano nel numero e fu gran peccato, sia perchè i cronisti dell'epoca parlano di questi lavori con grande entusiasmo, sia perchè si sa che in Inghilterra mettevano allo stesso livello le sinfonie di Clementi e quelle di Beethoven, se pure non arrivavano ad anteporre quelle a queste, sia ancora perchè, da qualche indizio scoperto recentemente, si ha ragione di supporre che esse fossero veramente belle ed avessero costituito un tormento creativo per il nostro autore.

Recentemente, infatti, il sig. Carl Engel, capo della sezione musicale della Library of Congress di Washington, ha potuto ricostruire quasi integralmente da scartafacci, appunti e schizzi del Clementi, venuti in suo possesso, tre grandi sinfonie. L'impresa di ricostruirle non deve essere stata facile, dato il cumulo di cassature, soppressioni, trasformazioni, di cui sono riempiti i manoscritti e che dimostrano quanto desiderio di perfezione tormentasse il nostro grande.

In questa musica, dice George De Saint-Foix, si vede lo sforzo grandioso e magnifico di conciliare la scienza contrappuntistica del passato che Clementi possedeva in modo altrettanto profondo che originale, con le nuove audacie romantiche del secolo decimonono. L'attività, diciamo così, sinfonica di Clementi si svolge in due periodi, il primo dei quali va dal 1786 al 1796 e doveva comprendere almeno dieci *Sinfonie* ed *Ouvertures* eseguite nei grandi Concerti di Londra alternandosi con quelle di Haydn e di Ignazio Pleyel. Il secondo va dal 1813 al 1824, data dell'ultima *Sinfonia* portante il titolo: *Grande Sinfonia Nazionale.*

Sembra che del primo periodo Clementi sia riuscito a distruggere tutto, ma si può forse avere un'idea del contenuto di almeno una sinfonia, osservando l'opera 34 in *Sol min.* che — a quanto afferma il suo allievo Louis Berger — sarebbe la trascrizione di una di esse.

« Quest'opera vigorosa e mirabile — dice il George De Saint-Foix — (e mi valgo ancora una volta dell'apprezzamento di uno straniero per allontanare la supposizione che le mie parole siano dettate da eccessivo od ingiustificato amore) si impone per la novità della forma, la bellezza delle idee, la ricchezza degli sviluppi, il soffio sbalorditivamente Beethoveniano che l'ispira tutta: ma, malgrado tutto, niente può, purtroppo, rivelarci il partito

che l'autore è stato capace di trarre in orchestra da tante bellezze e l'assenza di qualunque partitura sinfonica di Clementi, datando da questo periodo, ne fa ancor più amaramente deplorare la scomparsa perchè il linguaggio delle grandi *Sonate* del Maestro apparirebbe più grandioso, più nobile, più persuasivo ».

George De Saint-Foix suppone che anche le op. 36 e 40 (*Fa magg.*, *Si min.*, *Re min.*) siano trascrizioni di *Sinfonie*, ma la cosa non è provata nè facilmente documentabile.

Al secondo periodo appartengono pure almeno dieci grandi *Sinfonie* e qualche *Ouvertures*. Di una di esse si conservano nel « British Museum » a Londra, 42 pagine di partitura che il De Saint-Foix afferma essere « un vasto e possente Allegro, preceduto da una triste introduzione, lenta, in *Re min.*, di una ricchezza e modernità tutta wagneriana ».

Questo frammento farebbe parte di una delle *Sinfonie* ricostruite dall'Engel in base alla descrizione che la casa editrice Clementi ne faceva a quella Breitkopf in una corrispondenza di propaganda.

Disgraziatamente non ci resta niente del periodo 1788-1795, durante il quale sembra maturasse essenzialmente l'attività innovatrice di Clementi.

Mentre in molte *Sonate* Clementi impiega un tema unico, nelle *Sinfonie* (a giudicare da quanto si può arguire dall'esame dell'opera 34) molte volte il tema dell'introduzione si trova intercalato al primo tempo e l'Andante al Finale.

Non si può escludere che anche qualche elemento del *Gradus* sia stato sviluppato sinfonicamente. Certo, per dirla ancora col De Saint-Foix, « nel *Gradus* si trovano riunite in fasci magnifici le conquiste del pianoforte moderno e i tesori dei tempi antichi. In esso veramente Clementi ha creato un'arte ove talvolta Beethoven incontra Wagner,

una fra le arti più solide e nobili che siano mai esistite. Andando bene a fondo, si potrebbe dimostrare, come già di Cherubini su Wagner, l'influenza di Clementi su Beethoven e sullo stesso Wagner ».

Egli amava anche le arie popolari che spesso intercalava nelle *Sinfonie*. Una raccolta di 42 *Arie Russe* da lui trascritte per pianoforte, figura a Londra fra i manoscritti e ritroviamo qualche tema popolare perfino nelle sue notissime *Sonatine*.

Tutto quanto precede sia detto a dimostrazione della vastità dell'opera di Clementi e della importanza che ebbe la di lui produzione nello sviluppo delle forme e del contenuto musicali. Ma dove l'opera del Clementi non è ancora riconosciuta e, forse, nemmeno conosciuta è nello sviluppo della Sonata.

Finora si è attribuito a Filippo Emanuele Bach il merito di essere stato il precursore di Beethoven. Ora, in un certo senso, è facile trovare molti precursori al grande di Bonn: la sua produzione è così vasta, la forma delle sue *Sonate* così poliedrica e varia, che stiracchiando un po' di qua un po' di là, ciascuno riesce a trovare quel che vuole. Infatti, precursori di Beethoven sono stati definiti, a seconda degli umori, Haydn e Mozart, F. E. Bach e Sanmartini. Ho già detto che Torrefranca trova i precursori in Platti e Rutini, e d'Indy lo trova in Federico Guglielmo Rust, allievo di Tartini.

Perfino nella invenzione di certi dettagli è facile trovare un predecessore a Beethoven. Torchi infatti cita un vivace *Passagallo* (Passacaglia) di Vitali che dimostra come questi sia l'inventore dello *Scherzo*, che non sarebbe quindi una trasformazione Beethoveniana del *Minuetto*. Ma, se ci limitiamo alla forma, lo stesso Frescobaldi non ha forse avuto precursori nell'invenzione della *Fuga*?

Io non intendo *scoprire* un altro o diverso precursore

di Beethoven: voglio soltanto chiedermi, in questo caso particolare, come già in quello generale della derivazione artistica, quali elementi debbano prevalere per stabilire una derivazione, una precedenza in questioni inafferrabili come sono le sensazioni. Tali elementi non possono essere che lo spirito, la tecnica e la forma; ma non *soltanto* la forma.

Ora, se nella costruzione della Sonata tutto si riducesse ad usare *nel primo tempo* due o tre temi invece di uno solo, basterebbe ricercare chi per primo avesse fatto ciò ed avremmo bell'e trovato il nostro Adamo. Ma avremmo proprio trovato l'antecessore di Beethoven? Quale delle sue Sonate sceglieremo come punto di paragone? Quale delle sue Sonate è costruita proprio come un'altra e poi, quale importanza avrebbe l'indagine se la forma non contenesse lo spirito? Dunque è di questo che dobbiamo occuparci e della tecnica che, quale mezzo di espressione, è l'unica rivelatrice dello spirito, delle sensazioni, l'unico mezzo di trasmissione delle immagini e delle emozioni.

Ebbene, la tecnica del pianoforte moderno ha le sue radici, lo abbiamo visto, nell'arte di Domenico Scarlatti, integrata dal polifonismo di Clementi che non è più quello di Frescobaldi e di Bach, di Clementi che è il vero, assoluto creatore del pianismo classico, nel quale, quanto a tecnica, trovarono origine *tutti* i compositori della fine del settecento e dell'ottocento, a cominciare da Mozart e da Beethoven. Egli, ad esempio, alla sovrapposizione dei soggetti melodici diversi sostituisce l'elaborazione costante ed approfondita di uno o più temi, come poi farà Beethoven e, più tardi, Wagner.

Sappiamo per dichiarazione fatta dallo stesso Clementi che il suo sforzo principale era quello di ottenere dal pianoforte tutti gli effetti dell'orchestra: concetto eminentemente rivoluzionario a quel tempo e ritenuto finora

essenzialmente Beethoveniano. Questa dichiarazione risale a prima del 1780, dunque quando Beethoven non aveva ancora dieci anni.

È facile poi constatare che la dichiarazione non è soltanto accademica, all'audizione di un semplice Adagio di Clementi (quelli dell'op. 6, N° 1; dell'op. 12, N° 4; dell'op. 24, N° 1; dell'op. 26, N° 2; dell'op. 38, N° 2; dell'op. 40, N° 3, ecc.).

Come se non bastasse lo *spirito*, abbiamo anche la *lettera*. Osservate lo spunto della sonata op. 5.

Non è Beethoveniana? E nell'opera 7, non riconoscete un tema caro a tutti i pubblici che frequentano i concerti sinfonici o che si dilettano di riduzioni per pianoforte a 4 mani?

E nell'op. 26 N° I, non è forse palese una stretta parentela con una notissima Sonata per pianoforte e violino?

E l'ultimo tempo della stessa Sonata, non richiama il famoso *Rondò* in *Sol magg.*?

Lo Schindler, amico e biografo di Beethoven, fa capire che questi amasse molto la Sonata op. 26, N° 2 del Clementi ed infatti ascoltandola, si resta colpiti dal romanticismo tutto Beethoveniano che la pervade. Si giurerebbe poi che l'ultimo tempo abbia ispirato a Mendelssohn il finale della sua *Fantasia* in *Fa diesis min.* La *Sonata* che vi farò ascoltare per intero alla fine di questa lezione (l'opera 40, N° 3) vi darà una visione ancora più completa ed impressionante di quella prodotta dai frammenti ora accennati.

Orbene, molti non sanno e forse non sospettano nemmeno, abituati come sono a sentir pronunciare l'affermativo « Beethoveniano », che le *Sonate* op. 2 furono scritte nel 1770, proprio nell'anno in cui nasceva Beethoven e pubblicate non più tardi del '73; che l'op. 5 è dell'80; l'op. 7 dell'82; l'op. 26, N° 1 e N° 2, dell'88; che *quasi tutte le Sonate di Clementi* sono anteriori a quest'epoca (salvo le tre dedicate a Cherubini e pubblicate fra il 1815 e il 20 insieme al *Gradus* ed a tre *Capricci*) e che la prima *Sonata* di Beethoven, l'op. 2, N° 1, è del 1795. La rivendicazione non appare più soltanto giustificata, ma doverosa.

L'opera di Beethoven è così colossale, di così immensa levatura, che non sarà mai diminuita da nessuna indagine del genere, sopratutto quando chi fa l'indagine è, come me, un vero adoratore di Beethoven.

Le citazioni da me fatte non vogliono denunziare un plagio, il che sarebbe stolto e puerile in rapporto all'immensità della concezione Beethoveniana. Voglio soltanto dimostrare che così Mozart come Beethoven conoscevano a fondo l'arte del Clementi, che, esplicitamente o no, l'ammirarono e l'assimilarono e che se un precursore si deve ad ogni costo ricercare per giustificare il fenomeno Beethoven, questi va identificato in Muzio Clementi.

A Clementi nocque forse l'essere stato così grande

pedagogo come a Liszt ed a Busoni, compositori, ha nociuto l'essere stati tanto maravigliosi pianisti. Sembra che l'umanità strabiliata per la grandezza di taluni geni stenti ad ammettere in un solo uomo tanta versatilità di ingegno superiore. In Clementi, autore del *Gradus*, caposcuola insigne, scienziato, letterato, meccanico, costruttore di pianoforti, editore, non si son volute riconoscere anche le qualità di sinfonista e, in genere, di precursore.

Possano le mie affermazioni, così seriamente documentate, far rinsavire i denigratori, se ancora ve ne sono, ed indurre — per lo meno — a sostituire all'aggettivo Beethoveniano l'altro, meno bello fonicamente, ma più giusto ed onesto di « Clementiano ».

PROGRAMMA DELLE COMPOSIZIONI ESEGUITE NELLA 2ª LEZIONE

PASQUINI - *Partita.*

D. SCARLATTI - *2 Sonate: Si min.,* ed. Vitali;
La magg., ed. Mereaux.

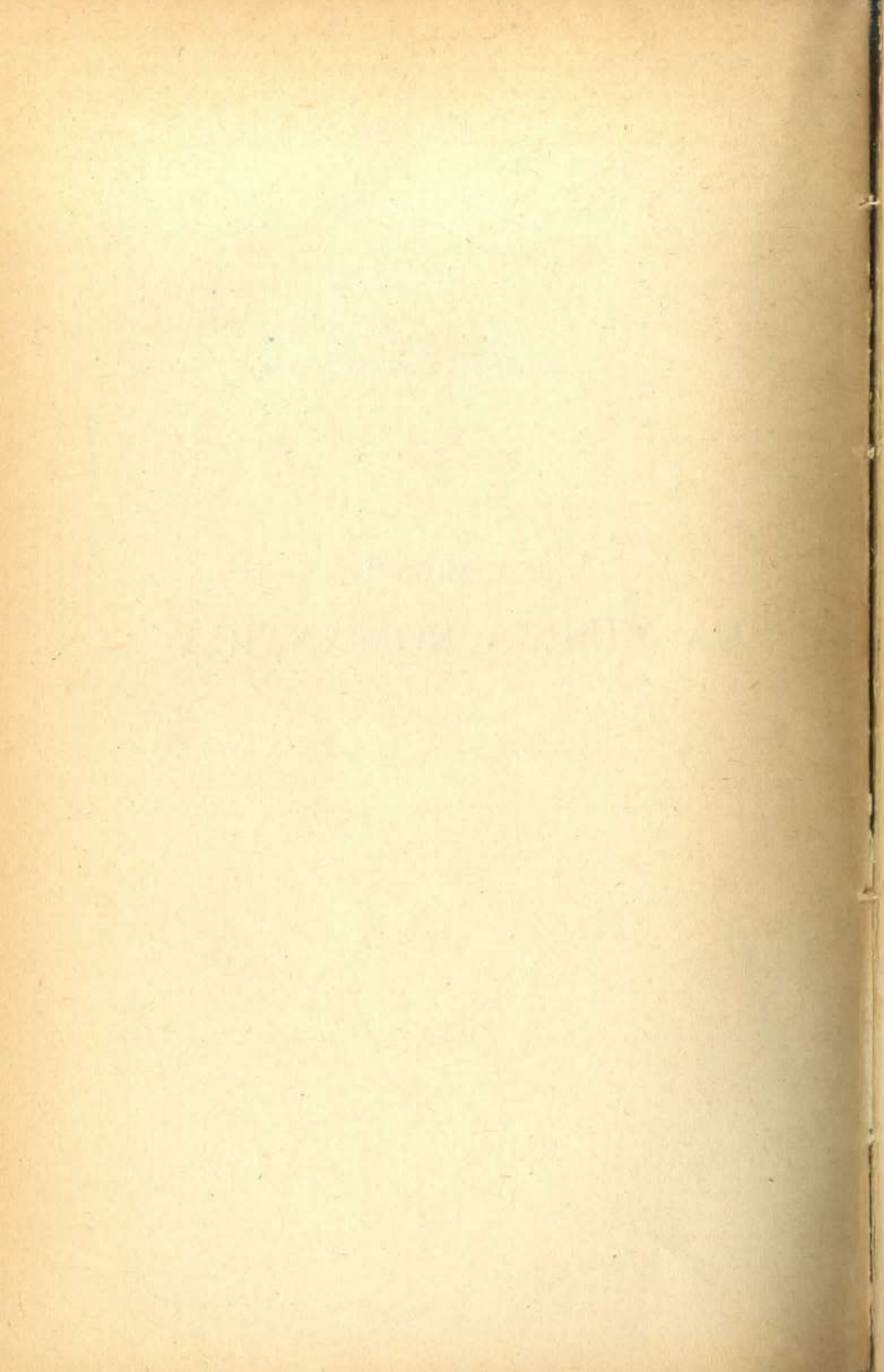
GALUPPI-TAGLIAPIETRA - *Sonata 2ª.* (Allegro-Andantino-Presto).

RUTINI - *Sonata 5ª* (op. 5, Nº 5). (Andante-Allegro-Presto-Minuetto-Presto).

CLEMENTI - Vari brani delle op. 5-7-26 Nº 1-26 Nº 2

CLEMENTI - *Sonata* (op. 40, Nº 3). (Adagio molto-Allegro-Adagio-Allegro).

3ª LEZIONE

LA MUSICA ROMANTICA

L'ottocento fu senza dubbio un secolo poco felice per la musica strumentale in Italia; eppure proprio in quel secolo è fiorita maravigliosamente la musica teatrale. Questa constatazione fa escludere *a priori* che si tratti, come qualcuno potrebbe pensare, di decadenza della razza e deve indurre a ricercare le vere cause della momentanea inferiorità.

Tali cause, non vanno ricercate in un fenomeno che corrisponda a quello che nella letteratura generò l'Arcadia. Ho già detto che la musica, sviluppatasi nelle diverse forme costantemente quasi ad un secolo di distanza dallo sviluppo delle altre arti, non ha avuto la sua Arcadia. Non l'ha avuta perchè il modo con cui si svilupparono le forme musicali conduceva assai lontano da un fenomeno del genere: non l'ha avuta anche perchè proprio quando il fenomeno per fatale ricorso storico avrebbe dovuto avverarsi, l'umanità fu scossa, percossa e sconvolta nelle più intime fibre dalla maravigliosamente terribile rivoluzione francese.

Se anche qualcuno in quell'epoca avesse sognato l'Arcadia, la più grande tragedia umana che ricordi la storia

prima della guerra mondiale avrebbe neutralizzato qualunque tentativo del genere.

È vero che, proprio a Parigi, la lotta fra Gluckisti e Piccinnisti si svolse fra il 1770 ed il 1780, cioè appena 9 anni prima che scoppiasse la rivoluzione: ma bisogna considerare che una lotta del genere non era un fenomeno contemplativo quale poteva essere quello dell'Arcadia, ma era anzi un focolaio di inimicizie e di rivolta non meno grave e profondo di quello che un secolo prima aveva aperto la lotta dei seguaci di Rameau contro Lulli. Lotte gravi, anche se circoscritte a piccole falangi di partigiani per l'una o per l'altra bandiera, e che possono stare a dimostrare, a seconda dei punti di vista, così la serenità delle masse che, lontane dal prevedere lo scoppio della tempesta, potevano abbandonarsi alle passioni preferite, come il contrario, cioè che gli animi già predisposti alla rivoluzione sfogassero, finchè non si producesse il fatto determinante la rivoluzione stessa, le loro passioni in lotte meno cruente ma non meno vivaci.

In ogni caso l'Arcadia era stata sorpassata e credo che nessuno abbia avuto mai a dolersene. Viceversa, il bilancio dell'evoluzione musicale si presentava, al principio dell'800, nel modo più maraviglioso come conclusione e come promessa per l'avvenire.

Sappiamo bene come, poi, le promesse siano state mantenute ad usura, fuori d'Italia, per quanto riguarda la musica pianistica e quella strumentale in genere.

Il primo dei grandi periodi in cui può essere divisa la storia della musica strumentale — quello che vide i grandi polifonisti, i quali, spinti da una passione del bello per sè stesso, furono incuranti dell'esiguità o (per quanto riguarda gli strumenti musicali) della assoluta deficienza dei mezzi di espressione — si conclude con la definizione dell'organismo *Fuga*. Il secondo periodo — quello che vide

il trionfo del virtuosismo canoro, il perfezionarsi degli strumenti a tastiera e l'assurgere della musica popolare a nobile espressione di arte — si conclude col trionfo della *Sonata*.

Il terzo periodo doveva necessariamente prendere nuove vie per poter vivere, prosperare, svilupparsi. Senza di ciò, Clementi avrebbe ermeticamente chiuse le vie al progresso.

Ma abbiamo già visto come egli debba considerarsi il precursore di Beethoven: quindi mentre la sua musica segna la conclusione di un periodo, ne inizia un altro dai confini veramente illimitati; perchè alle rigide formule costruttive, inquadramento e disciplina scolastica del pensiero, si sostituisce il libero volo della fantasia.

Clementi non va considerato soltanto il precursore di Beethoven, ma l'iniziatore di quel Romanticismo musicale che, nato ufficialmente dopo la rivoluzione francese, fu addirittura anticipato, non soltanto divinato da lui, che del Romanticismo musicale ci dettò le basi prima ancora che la rivoluzione scoppiasse.

E quale seme fu il Romanticismo! È necessario ricordare qualche nome? Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner... Quale maraviglioso elenco, quale somma di ricordi, di emozioni esso suscita in chi considera la musica come la sua seconda vita, in chi è capace di sentire, di commuoversi, di amare il bello dovunque e comunque si trovi!

Ma questo elenco è fatto tutto di nomi stranieri; nessun nome italiano viene a completarlo. Ripeto la domanda: povertà di spirito? Inaridimento di ispirazione? No, se si considera che proprio in quel principio dell'800 il mondo è conquistato dal genio di Bellini, Rossini, Donizetti: no, se si tien conto dell'influenza esercitata — con o senza sopportazione od entusiasmo da parte di chi l'ha subìta — dai nostri grandi su quei grandi stranieri.

Basta ricordare quanto Wagner debba oltre che a Monteverdi per la concezione del melodramma, a Cherubini, a Clementi, a Bellini; basta pensare quanto allo stesso Bellini, a Rossini ed a Paganini debba Chopin, quanto a Paganini ed in genere all'ambiente italiano debba Liszt, il quale si sorprende perfino che la sua Sinfonia a Dante — passata altrove senza plauso — sia ripetuta più volte a Roma con grande successo, riconoscendo implicitamente con la sua sorpresa nel pubblico romano facoltà di comprensione e di emozione superiori a quelle riscontrate in altri pubblici: basta pensare a ciò e ad altro ancora per convincersi che la crisi non era determinata dalla morte dello spirito musicale italiano, ma da qualche cosa che impediva a quello spirito di abbandonarsi alle gioie della musica per la musica.

La conquista del mondo intellettuale da parte dell'ingegno e dell'arte italiani nel 500 aveva potuto avvenire, oltre che per forza propria, in grazia del mecenatismo, che permetteva agli artisti di produrre senza preoccupazioni per l'esistenza. È indiscutibile che quando l'artista deve dedicare una parte della propria attività a risolvere il problema dell'esistenza, chi ne soffre è proprio la produzione artistica, che risulterà diminuita o menomata in proporzione diretta dell'assorbimento dovuto ad altre attività.

Nel 500 gli artisti non conobbero queste crisi. La Chiesa e le corti andarono a gara nel proteggere l'arte e chi la produceva, ed il mecenatismo permise agli uomini d'ingegno di produrre, di creare senza la preoccupazione del domani.

Però, nel 500, c'era un certo equilibrio fra produzione e, dirò così, potenzialità di sostentamento: cioè, il numero degli artisti non era esorbitante di fronte al numero dei mecenati.

Nel 600 gli artisti, parlo specialmente — oramai —

dei musicisti, cominciarono ad essere troppi. Il mecenatismo della Chiesa e delle piccole corti non bastò più a sorreggerli ed a proteggerli ed essi — usufruendo della notorietà derivata dalla fama conquistata dalla musica Italiana — cominciarono ad emigrare, cercando e trovando all'Estero altri mecenati o qualche cosa che li equivalesse.

In Italia l'arte non morì del tutto perchè al mecenate subentrò lentamente, insensibilmente, l'impresario. Questi, stipendiando e — diciamo pure la brutta parola, dato che essa corrisponde ad una verità indistruttibile — *mantenendo* l'artista, mentre faceva il proprio interesse, permetteva all'artista stesso di produrre senza preoccupazione, perchè durante tutto il tempo dell'impegno reciproco l'impresario doveva provvedere alle esigenze della vita materiale dell'artista, il quale, forse appunto perciò, aveva l'obbligo di recarsi a scrivere l'opera nella città in cui essa doveva essere eseguita e dove, logicamente, risiedeva l'impresario.

Ma questa nuova servitù creata all'artista, pur riuscendogli utile, aveva un enorme difetto: quello di obbligarlo a produrre musica teatrale.

Bisogna però riconoscere che se le condizioni di vita distoglievano i migliori ingegni dalla *pratica* della musica strumentale, non ne coartavano lo spirito, chè abbiamo visto come gli operisti nostri si abbandonassero alla gioia della musica per la musica, quasi sentissero la necessità di riposare di quando in quando lo spirito in una manifestazione di arte non legata neppure dalle parole a ricorsi della vita comune. In una manifestazione libera che desse loro la sensazione di essere sempre padroni di sè stessi, malgrado l'asservimento ad un padrone per il quale dovevano scrivere un'opera in tanti atti, in un tempo determinato e sul libretto che all'impresario piaceva di fornire.

Questo stato di cose spiega la produzione quasi esclu-

sivamente teatrale di quell'epoca: ad esso bisogna poi aggiungere l'attrattiva della popolarità e della fama facilmente conquistabili sul teatro in confronto di quelle conseguibili con lo scriver musica strumentale, popolarità e fama che agevolavano l'essere assunto e magari conteso dai vari impresari. Grande influenza ebbe a questo riguardo anche la questione degli strumenti, cosa della quale parlerò in seguito.

Tutto ciò, però, se aveva fatto deviare il corso della fortuna musicale Italiana, sia per quel che riguarda il genere, sia per quel che riguarda il teatro d'azione, spiega soltanto in parte la miseria strumentale dell'800: tale miseria fu troppo grande per non aver avuto cause adeguate.

Abbiamo visto, dunque, che l'inizio del secolo trova i nostri migliori musicisti sparsi per ogni dove. L'Italia impoverita si vuotava, dirò così, della sua anima: qui non restava che il corpo e, dello spirito, quella sola parte indispensabile a che il corpo fosse mantenuto in vita. Tanto vero che i primi geni musicali di cui si adorna il sec. XIX, Spontini, Bellini e Rossini, dovettero anch'essi emigrare a Parigi, contribuendo con le loro opere a formare quella « Grande Opera » francese, chiamata così chi sa per quale ragione, dato che fu creata da puri spiriti italiani e integrata da musicisti stranieri di nascita, ma artisticamente italianisti della più bell'acqua, a cominciare da quelli francesi.

Alla fine del settecento, le condizioni politiche e quindi di vita intellettuale in Italia erano fra le più misere. Nella Repubblica di Venezia, governo aristocratico in piena decadenza; Genova, indebolita per la guerra contro i Corsi; Parma, Modena e Reggio, diventate quasi vassalle dell'Austria; Roma, Stato pontificio in piena decadenza e debolezza; il Regno di Napoli e delle Due Sicilie, in condizioni ancora peggiori per il precedente mal governo

spagnolo e ormai sotto l'influenza dell'Austria per imparentamento fra le Corti; la Lombardia, sotto il dominio austriaco; la Toscana assegnata alla Casa d'Austria e Lorena: il solo Regno di Sardegna, retto da una Casa italiana, può considerarsi in condizioni meno penose o precarie.

In tale stato era l'Italia quando scoppiò la rivoluzione francese. Nel periodo Napoleonico succeduto in breve alla rivoluzione, l'Italia passò sotto la dominazione francese insieme a mezza Europa e possiamo immaginare quali fossero le nostre condizioni al momento dell'avvento francese se un nostro grande storico, Cesare Balbo, descrive come «lieto ed operoso, forse utile» quest'ultimo periodo di servitù. «Da quegli anni — egli scrive — incominciò a ripronunziarsi con più onore ed amore il nome d'Italia: da quegli anni incominciò a mirarsi ad essa tutta insieme ed incominciarono a cadere quelle invidiuccie municipali e provinciali che avean lussureggiato da tanti secoli». Ma finito il così breve potere napoleonico, l'Italia, con le spartizioni della Santa Alleanza, cadde di nuovo in parte sotto il diretto potere di Casa d'Austria, in parte sotto il potere di Case ad essa unite dal vincolo di parentela. Piccolo compenso a tale asservimento e non meno piccolo contrapposto a quell'eccessiva potenza era l'aumento territoriale del Piemonte cui erano state aggiunte la Liguria e la Savoia.

L'azione della Santa Alleanza — deleteria per tutta Europa — fu ancor più disastrosa per l'Italia che si trovava già anteriormente in condizioni di inferiorità. Dal 1814 al 1848 è una continua lotta fra oppressi ed oppressori. L'Italia, avendo provato dopo il 1796 l'uguaglianza sociale ed i vantaggi di una libertà, sebbene relativa, se ne trovava ora mancante per l'inganno tesole dai suoi antichi signori che essa, fiduciosa, aveva richiamato.

Questo stato di cose generò quello spirito di rivolta che determinò la lotta contro lo straniero prima in forma segreta (congiure, Carboneria, Giovane Italia, condotte dai più puri e grandi patrioti italiani) — non posso non fare il nome di Giuseppe Mazzini —, poi in forma di rivolte popolari e di guerre. Tutte le speranze erano indirizzate verso Casa Savoia, che si mostrò degna della fiducia in lei riposta.

Vittorio Emanuele II è il principe che segna la nuova fase gloriosa della storia d'Italia. Aiutato nella sua opera da saggi ministri — ricordiamo Cavour —, da grandi generali — ricordiamo l'epopea garibaldina — ed anche dalla politica di oppressione degli altri principi, dal 49 al 70 compie la liberazione d'Italia e ne proclama l'unificazione con Roma capitale.

È facile capire come in tanto turbinare di idee, cozzare di passioni, ingigantire di sentimenti patriottici prima di allora troppo a lungo sopiti, restasse poco posto per l'arte musicale. Coloro che, malgrado tutto, potevano sacrificare ad Euterpe, emigrarono (ciascuno portando nel fondo dell'anima una scorta di aspirazioni alle quali pur si deve il famoso duetto dei *Puritani*, « Suoni la tromba » ed il *Guglielmo Tell*) e restarono in patria soltanto coloro che vollero contribuire a formare l'Italia, sapendo di poterlo fare.

È naturale che dei musicisti restasse soltanto quegli il cui genio era di tal natura da potere con la sola forza del linguaggio dei suoni eccitare gli animi, spingere all'azione, confortare nell'attesa, glorificare la rivoluzione: Giuseppe Verdi, il vero genio della nuova stirpe, il più grande, il più efficace sacerdote del nostro maraviglioso Risorgimento.

***

Ma lo stesso Verdi potè prosperare artisticamente perchè, malgrado la fine del mecenatismo e la degenerazione dell'istituzione dell'impresario, egli in gioventù potè ancora avere un mecenate e, in seguito, qualcuno che sostituì assai vantaggiosamente l'impresario: l'editore.

Però, se l'editore poteva vantaggiosamente sostituirsi all'impresario in quanto lasciava all'artista maggiore libertà di vita e quindi di pensiero, ribadiva sempre più le catene di asservimento del genio musicale al teatro.

L'affermazione non è arbitraria, dato che anche Verdi proprio mentre più era ingolfato in lavori teatrali e quando il dedicarsi ad altro non avrebbe potuto portargli alcun giovamento, sentì la necessità di scrivere un *Quartetto* che i concertisti hanno il torto di non conoscere o di non divulgare e che sta a provare appunto come le sue più intime aspirazioni non fossero soltanto per il teatro, egli, lo spirito più squisitamente teatrale che ricordi la storia.

Donizetti pure scrisse alcuni *Quartetti* e lo stesso Rossini, anch'egli compositore teatrale per eccellenza, quasi a riposare lo spirito dal lavoro operistico, scrisse varie composizioni per pianoforte, una delle quali vi farò ascoltare alla fine di questa lezione.

A spiegare meglio le cause di abbandono della musica pianistica da parte dei nostri artisti, concorre un'altra circostanza, meno grave di quella già citata, ma non meno importante per il fatto specifico. Tale causa riguarda gli strumenti.

Il pianoforte è uno strumento a fondamento meccanico che nacque, se pure completo in tutte le sue parti, non ancora perfetto nella costruzione di esse. Ora, inven-

tare un meccanismo è cómpito dell'ingegno, ma il perfezionarlo richiede inoltre tempo e mezzi.

L'Italia, specialmente nel settecento, non nuotava nell'oro. È quindi naturale che il pianoforte, inventato in Italia da un Italiano (è italiana anche l'invenzione dello scappamento attribuita ad Érard, invenzione che se anche si vuole negare a Cristofori, si deve riconoscer al vicentino Paolo Morellato che lo ideò e costruì assai prima del famoso fabbricante franco-tedesco), è naturale che il pianoforte, ripeto, trovasse terreno propizio al suo perfezionamento piuttosto che da noi, all'estero, dove si poteva disporre di mezzi atti allo scopo.

Infatti, malgrado che fino ad oggi nessun elemento essenziale e caratteristico di cui è formato il pianoforte sia sostanzialmente mutato dall'epoca della sua invenzione, le migliori fabbriche di pianoforti si trovano tutte all'Estero.

Il pianoforte quindi restò da noi un po' allo stato rudimentale, tanto da dare a chi se ne serviva l'impressione che esso fosse uno strumento *di carattere* (non soltanto *a fondamento*) meccanico e che quindi non si potessero richiedergli sensazioni d'arte vere e proprie.

Viceversa, all'estero, dove si disponeva anche di mezzi, poterono perfezionare il nostro strumento tanto da renderlo così ubbidiente che a suo mezzo il suonatore veramente abile, veramente artista, potesse dare la sensazione che esso desse la musica per sè stessa, non il suono prodotto a mezzo di un meccanismo e fatto musica.

È naturale che dove gli strumenti erano perfezionati, si coltivasse l'amore per essi e fiorissero gli artisti ai quali dobbiamo tanto ricca e maravigliosa letteratura strumentale. Infatti, finchè l'Italia ebbe il primato nella costruzione dei clavicembali, vediamo l'arte clavicembalistica svilupparsi al massimo grado proprio da noi. Co-

minciato il periodo migratorio, anzi mentre questo era nel suo massimo sviluppo, il primato è ancora tenuto da un Italiano, il Clementi, ma in un paese in cui egli stesso aveva contribuito al perfezionamento dello strumento prediletto e dove, perciò, si fabbricavano forse i migliori pianoforti dell'epoca.

In seguito, il primato pianistico passa alla Francia, dove, insieme a pianisti si può dire di ogni paese, c'è ancora un Italiano, Enrico Bertini, che contribuisce a tener alto quel primato. Ma in Francia appunto fioriscono per lungo tempo eccellenti fabbriche di pianoforti e quando le fabbriche tedesche perfezionano i loro prodotti, è la Germania che anche nel campo artistico toglie alla Francia il primato conquistato e tenuto per molti anni.

Lo stesso Busoni, il più grande pianista dei nostri tempi, Italiano anch'esso, non potè esplicare la sua attività artistica che in Germania, nel paese cioè dove oltre ai fabbricanti di pianoforti erano fioriti gli impresari di Concerti e gli editori di musica strumentale, istituzioni fino a poco fa quasi sconosciute da noi.

È difficile poter stabilire se lo sviluppo dell'arte strumentale abbia influito sul perfezionamento degli strumenti o viceversa; ma è certo che le due cose vanno di pari passo. Tanto è vero che in Italia, culla della musica, nel campo vocale si conserva sempre un primato indiscutibile, come nel campo violinistico — ad esempio — è stato conservato almeno fino a Paganini ed a Sivori; mentre nel campo pianistico lo si è perduto subito dopo Clementi.

Ebbene, la voce umana è per fortuna sempre quel che è ed i violini furono perfetti almeno fin dal tempo di Stradivario, cioè si può dire fin da quando il violino fu *violino*. Mentre il pianoforte, nato quando già il violino era giunto all'apice della sua perfezione, ancora oggi non si può esclu-

dere sia suscettibile di miglioramento, appunto per quel tanto che contiene di meccanico.

Ma così come furono varie le cause che tolsero all'Italia il primato nel campo strumentale, tenuto indiscutibilmente per tanto tempo, altrettanto non si può spiegare con una sola circostanza la causa del primato germanico conquistato in quello stesso campo nel secolo decimonono.

Il popolo tedesco ha sempre mirato all'espansione, al primato, alla supremazia. Le invasioni barbariche costituiscono il primo fatto storico che documenta tali mire: ma, a parte le guerre avvenute in ogni tempo e che rivelano prevalentemente il lato brutale di un popolo, è indiscutibile che la Riforma luterana ha la sua ragione nella volontà di sottrarsi all'egemonia, all'influenza della Chiesa di Roma, per affermare un proprio indirizzo, per creare una propria egemonia spirituale. Altrettanto l'accentramento in casa propria di tutte le migliori possibilità artistiche musicali fu una manifestazione, un sintomo dello spirito di egemonia tedesco. Durante la guerra mondiale fu detto che la Germania, per vincere la guerra, aveva mandato avanti ai proprii cannoni i suoi musicisti e mi sembra non si esagerasse.

La massa degli Italiani, abituata ad un lungo, umiliante e deformante servaggio, se al principio del secolo subì l'influenza dei pensatori e degli enciclopedisti francesi al cui stimolo si deve in parte il maraviglioso risveglio delle coscienze che portò ai fasti del 48, nella seconda metà del secolo subì ancora più fortemente l'influsso della cultura e della filosofia tedesche.

Gli Italiani, pur essendo riusciti a liberarsi dal giogo straniero, non si erano ancora formati una coscienza, avvezzi come erano a considerare lo straniero quale padrone, sebbene usurpatore: e, connettendo al concetto del dominio quello della superiorità, dimentichi di un passato

che nessuno si prendeva cura di mettere in evidenza od in valore, mentre c'era chi continuamente si dava pena di magnificare, di esaltare la superiorità altrui, finirono per prestar fede a chi considerava il genio tedesco posto ad un livello così elevato da raggiungere lo stesso trono di Dio.

Quanti, per esaltare Wagner trovarono necessario, bello e doveroso coprire di fango e di vituperio Verdi! Compiendo così nobile gesto, quei sacerdoti del vero e del bello sembrava si elevassero sul livello del vile genere umano, essi che vantavano il privilegio di comprendere il nume del Nord, del quale conoscevano tutto l'alto sapere che contrapponevano alla crassa ignoranza dei nostri poveri musicaioli, capaci appena di scrivere melodie da organetto...

Il senso di inferiorità nostro era così grande che se la famosa lettera-ritrattazione di Bülow, alla quale spetta il merito di aver contribuito a far rinascere un po' di rispetto per Verdi, fosse stata scritta da un Italiano, non avrebbe avuto presso i nostri valore alcuno. Se un uomo come Bülow, tedesco, si disse, riconosce dei meriti in Verdi, vuol dire che qualche cosa vale il nostro grande...

Il verbo tedesco era legge, almeno in fatto d'arte musicale; non è un'iperbole. Molti compositori Italiani del passato sono stati rivelati agli Italiani proprio da Bülow. È quasi certo che senza l'etichetta di lui Scarlatti e tanti altri grandi aspetterebbero da noi ancora il loro rivelatore. Ebbene, il verbo di Bülow è stato accettato in Italia come vangelo, mentre non so a chi d'altro si possano imputare manomissioni od inesattezze altrettanto gravi di quelle commesse da lui.

A parte l'attribuzione di una Fuga di Alessandro Scarlatti al figlio Domenico e di quant'altro denunziai nella precedente lezione, d'Indy afferma che: « Bülow ha pubblicato sotto il nome di autori classici vere parodie od

amplificazioni tirate fuori dal proprio fondo su tema altrui » (vedi *Sonate di Scarlatti e F. E. Bach*).

E, a smentire la supposta precisione, il vantato scrupolo messo dai Tedeschi nella elaborazione delle opere dell'ingegno, d'Indy continua un attacco a fondo denunziando che i testi gregoriani di Ratisbona sono oltraggiose falsificazioni; che Robert Franz ha guastato le più belle *Toccate* di Bach; che in molte edizioni tedesche sono state soppresse da trenta a quaranta misure nelle *Sinfonie* di Haydn soltanto perchè la parte del primo violino non entrava in quattro pagine; che un direttore tedesco *quasi geniale* ha eseguito a Parigi un raffazzonamento quasi carnevalesco della *Invitation à la Valse* di Weber, ecc. ecc.

Nel riferire la denunzia del d'Indy non intendo infirmare tutta la produzione tedesca, ma soltanto denunziare il grado di asservimento intellettuale cui eravamo giunti noi, che per molto tempo abbiamo giurato soltanto sui testi tedeschi, sulle loro fedeltà e veridicità. Bisogna tener conto che questi di oggi sono atteggiamenti coraggiosi spuntati dopo che il mondo è riuscito a mettere la testa fuori dalla cappa germanica: soltanto una ventina di anni fa, chi avrebbe osato fare una denunzia del genere? E poi, io ho riferito le parole di un francese: ma in Italia prima della guerra e dell'avvento del Fascismo, chi avrebbe osato dubitare dei dogmi che ci venivano dal Nord? Ci voleva la grande tragedia della guerra europea e poi la nostra rivoluzione per ridarci una coscienza nazionale, ancora sopita malgrado si fosse già da tempo conquistata la libertà politica e quella del pensiero. Se è vero che i compositori italiani di musica strumentale della prima metà dell'ottocento non furono dei genî, bisogna però riconoscer loro dei grandi meriti di vero apostolato perchè, privi di aiuti e sovvenzioni di qualsiasi genere, animati soltanto da un vero, profondo e puro amore per la musica strumentale,

a prezzo quasi certamente di sacrifici che non possiamo nemmeno sospettare, essi hanno con la loro opera impedito che il culto per la così detta musica pura andasse totalmente disperso da noi.

Nell'800, le condizioni di vita in Italia dovevano essere ben dure per gli artisti, come risulta dalle dichiarazioni fatte da Rossini a Wagner: « Sapete, caro signor Wagner, in quali circostanze ho composto le mie prime opere? Avevo tre persone da mantenere: mio padre, mia madre, mia nonna. In generale ero mal retribuito, andavo di città in città come un nomade, componendo tre o quattro opere all'anno. La maggior parte delle volte dovevo comporre queste opere in 15 o 20 giorni e i libretti mi erano imposti dall'impresario senza che io potessi scegliere. Spesso dovevo musicare il primo atto senza conoscere il seguito dell'opera e la conclusione.

« Converrete che in simili circostanze è molto difficile comporre un'opera veramente pensata ed originale e che si può ben scusare un autore che fa presto, che è mal pagato, che è costretto a produrre ad ogni costo, ad ora fissa, sopra un tema che non ha scelto. È impossibile di non cadere nella banalità, di non ricorrere a cose vecchie e a ripetizioni ».

Se un genio come Rossini era costretto a lavorare in quelle condizioni, immaginiamo quale vita dovessero condurre i minori o, ancora più, quei musicisti che, non scrivendo per il teatro e non godendo per conseguenza di una notorietà che desse loro il diritto a qualche riguardo, non potevano nemmeno alzar la voce. E, sia detto incidentalmente, consideriamo come sia stato infinitamente più facile a Wagner, nelle sue condizioni di vita, portare a termine concezioni grandiose per realizzare le quali sono occorsi anni e mezzi senza limite e domandiamoci se Wagner nelle condizioni in cui Rossini scrisse il *Barbiere*,

avrebbe potuto scrivere sia pure un solo atto dei *Maestri Cantori!*

Soltanto ricostruendo il quadro di miseria artistica cui soggiaceva l'Italia al principio dell'800 si possono capire certe cose. I Corticelli, i Golinelli, i Fumagalli, i Lanza, ecc., acquistano ai nostri occhi meriti nuovi. Ad uomini come Golinelli (1818-91), ad esempio, si deve almeno riconoscere il merito di aver contribuito a non far morire del tutto nel pubblico l'amore per la musica strumentale originale, in un periodo in cui, anche per ragioni commerciali, al pubblico si facevano conoscere quasi esclusivamente le trascrizioni, anzi — molto spesso — le *brutte* trascrizioni, di opere teatrali.

Certo, si potrebbe asserire che Golinelli avrebbe servito altrettanto bene e forse meglio la causa dell'arte facendosi soltanto, come anche fece del resto, propagandista della buona musica altrui: ma indipendentemente da qualsiasi apprezzamento su la sua produzione, sono convinto ch'egli ubbidì più ad una necessità spirituale che a considerazioni opportunistiche; quindi, se anche si fosse ingannato sul valore delle proprie concezioni musicali, sarebbe, nonchè scusabile, sempre encomiabile.

Golinelli contribuì a mantenere acceso l'amore per la musica originale anche e sopratutto con la diffusione delle migliori opere dei grandi del suo tempo, pubblicandole nella sua raccolta *L'Arte antica e moderna*, stampata da Ricordi, l'unica Casa Editrice Italiana che per molto tempo abbia avuto delle benemerenze in fatto di musica strumentale.

Fra le sue più che duecento opere scelgo due piccoli brani di intonazione non so se Mendelssohniana od altro, ma che in ogni modo saranno sufficienti a dare un'idea della sua personalità.

Un esponente del cattivo gusto del tempo, sebbene

dotato di grande talento, almeno assimilatore, è Adolfo Fumagalli.

Egli, nato nel 1828, morì nel 1856 e se la morte non avesse troncato tanto presto la sua esistenza, il suo talento si sarebbe forse sviluppato in un senso più estetico e significativo. Egli fu chiamato il Paganini dei pianisti e la sua produzione è sovraccarica di ingredienti che giustificano come un osservatore superficiale abbia potuto avvicinare due uomini tanto diversi per indole e musicalità. Le moltissime composizioni del Fumagalli (l'ultima sua opera porta il numero 112) sono rimpinzate di Lisztianismi della peggiore specie.

È evidente nel Fumagalli l'influenza del grande Ungherese, del quale però, come forse anche del Paganini, prese soltanto l'esteriorità più inutile ed inconcludente.

Confesso di non sentire la forza di eseguire qualcuno dei pezzi che dettero al Fumagalli l'effimera celebrità di cui godette a suo tempo e scelgo di lui una delle composizioni meno significative in un certo senso, ma nella quale la musicalità ha preponderanza sulla esteriorità e l'eseguisco per svolgere intero il programma impostomi riguardante i benemeriti del periodo più triste della storia della nostra musica strumentale.

Il Lanza è maggiormente noto per una raccolta di Fughe (nobile fatica, dati i tempi, anche se il contenuto è modesto), e di molti altri compositori dell'epoca stimo superfluo occuparmi: ormai credo che il quadro sia completo e possiamo elevarci a respirare aria migliore.

L'influsso dei romantici si faceva sentire fortemente anche da noi e, finalmente, gli uomini cominciavano a vivere una vita meno stentata, anche meno assorbita da passioni di altro genere, essendo oramai la patria formata o quasi. Così, con Carlo Andreoli e Giovanni Rinaldi vediamo l'arte pianistica — come potrete constatare ascoltando

quel che vi suonerò — avviarsi verso ideali un po' più significativi, pure navigando in mare promiscuo: perchè se è vero che l'arte pianistica è italiana, non è meno vero che la personalità di tanti grandi stranieri quali Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, non può non aver influito sulla produzione di quei compositori nostri.

Ma, in tanta povertà, alla fine del secolo, si elevano due figure veramente superiori che sono per fortuna degne di stare a fianco alle più significative figure straniere. Due artisti, pianisti compositori, fioriti quando appunto l'Italia era compiuta, quando le menti e gli spiriti *cominciavano* a rivolgersi di nuovo all'arte, malgrado che far dell'arte pura fosse ancora un sogno, un sacerdozio, un sacrificio: Giovanni Sgambati e Giuseppe Martucci.

Il quadro si completa con le opere di Costantino Palumbo, Paolo Serrao, Niccolò van Westerhout, Alessandro Longo e di altri non pochi, oltre a quelle di Marco Enrico Bossi, del quale non parlo in questa lezione perchè a mio parere egli costituisce l'anello di congiunzione, in Italia, fra l'800 ed il 900.

Il còmpito di Sgambati e di Martucci non fu facile nè agevole, perchè essi non dovettero lottare soltanto contro avverse condizioni di vita, ma anche contro poco felici condizioni di ambiente artistico, imperando da un lato il teatro e dall'altro, lo abbiamo visto, un cattivo gusto veramente allarmante. Questa seconda circostanza era aggravata da un fenomeno artistico assai interessante e significativo.

Come nel 700 l'interesse suscitato per il melodramma aveva portato ad affinare straordinariamente la tecnica del canto, — che da prima sviluppatasi in senso espressivo ricercando l'emozione lirica e drammatica, si sviluppò poi in senso acrobatico mirando al sorprendente, al mirabolante e generando nei cantanti gli arbitrî ben noti a

chi si occupi di musica teatrale — così nella prima metà dell'800 lo sviluppo maraviglioso preso dalla tecnica pianistica, specialmente sotto lo stimolo di quella violinistica paganiniana, doveva in qualche modo degenerare e rendere difficile la via a coloro che, incuranti del facile successo, dovuto ad orpelli o ad acrobazie, facevano la musica per la musica.

Andare contro il cattivo gusto invadente ed imperante, è andare contro corrente: è ben più facile seguirla, invece. Senonchè chi ha la forza di resistere, purchè sostenga la buona causa, vince e ben possono considerarsi vittoriosi Sgambati e Martucci, malgrado ancora oggi essi trovino proprio da noi dei denigratori. La loro opera fu benemerita e sono sicuro sarà sempre più apprezzata quando si riescirà a considerarla indipendentemente dall'uomo e dall'epoca in cui fu concepita.

Giovanni Sgambati nacque a Roma nel 1841 e vi morì nel 1914. Il suo esordio fu drammatico perchè mentre, all'età di sette anni, suonava una sera in casa di Luciano Buonaparte, dovette interrompere l'esecuzione perchè vennero ad annunziare la morte di Pellegrino Rossi. Trasferitasi la famiglia a Trevi, studiò col Natalucci, che era stato allievo di Zingarelli, e tornato a Roma, giovinetto, fu presentato a Liszt che lo prese molto a ben volere e del quale diventò allievo e discepolo nel più largo e bel senso della parola.

Attorno a Liszt ed a Sgambati si inizia la diffusione del movimento musicale romano fino allora quasi nullo. Col Ramacciotti, Sgambati istituisce i concerti classici, nei quali, nel 1866, eseguisce per la prima volta la Sinfonia a Dante di Liszt, che gliene aveva affidata la direzione. Qualcuno si maravigliò con Liszt che egli avesse affidato un còmpito di tanta importanza ad un giovane musicista ancora ignoto quale Sgambati, ma Liszt rispose semplice-

mente: « Sgambati comincia là dove altri non giungono quando finiscono ».

Nel 1869, spinto da puro amore per l'arte, fonda quella scuola che diventerà poi il Liceo di Santa Cecilia, aprendo, con la collaborazione di qualche altro volonteroso, una classe gratuita di musica, senza aiuti o sussidi, all'infuori, credo, della concessione in uso del locale necessario.

Nel 76 aveva scritto i due *Quintetti* e Liszt, che voleva divulgarli, non trovò di meglio che ottenere di fare eseguire quelle opere nell'occasione di un ricevimento in onore dell'ambasciatore tedesco von Hendell, ricevimento al quale si sapeva sarebbe intervenuto Wagner. Questi riportò tale impressione da quella audizione che pregò l'ambasciatore di far ripetere il programma la sera successiva e scrisse poi all'editore Schott la lettera famosa in cui Sgambati era messo alla pari dei migliori musicisti tedeschi, lettera che — aprendo a Sgambati le porte di una Casa editrice di primissimo ordine — gli permise di dedicarsi con relativa tranquillità alla composizione pianistica e strumentale.

In seguito scrisse il *Concerto* per pianoforte ed orchestra, due *Sinfonie*, *Quartetti*, e, per pianoforte, una quantità di composizioni fra cui, importantissimi, gli *Studi*, i *Notturni* e diverse *Suites* o raccolte sotto altro nome a cui appartengono composizioni divenute famose quali la *Toccata*, il *Vecchio Minuetto*, la *Gavotta*, la *Nenia*, ecc.

Sgambati fu, senza averne la pretesa, un precursore. Il *Preludio e Fuga* op. 6, infatti, che molti in Italia giudicano poco benevolmente, ritenendolo una derivazione dal *Preludio Corale e Fuga* di Franck, fu scritto nella prima gioventù, subito dopo i *Quintetti* e credo fosse la sua prima composizione pianistica stampata da Schott. Tutti sanno, viceversa, che il lavoro che dette fama a Franck appartiene agli ultimi anni della vita di questi: quindi, caso mai

una delle due composizioni dovesse costituire un precedente per l'altra, bisognerebbe invertire i termini anche a proposito di Sgambati.

Nella *Fuga* (che ho studiato con lui e di cui spero quindi di essere un fedele interprete) le varianti che ascolterete sono dell'autore. In essa Sgambati ha usato, a guisa di corale, l'inno gregoriano a S. Giovanni Battista, inno del quale si servì Guido d'Arezzo a scopo mnemonico per fissare ed insegnare i nomi delle note, profittando della circostanza che ogni versetto — dal secondo in poi — comincia da un grado più acuto del precedente.

Nelle *Melodie Poetiche* certe audacie armoniche sono abbastanza significative e notevoli in uno spirito che si volle far passare per reazionario: ma tale non fu Sgambati. Spirito caustico, era per lui una necessità bollare coloro che in arte possono definirsi *mezze figure*, non dar quartiere a chi riteneva che dell'arte facesse mercimonio. Egli non sentì il Debussismo, il che può spiegarsi con la sua devozione alla musica dei suoi predecessori; ma ebbe sempre la sincerità di dichiararlo senza perciò diventare mai un denigratore.

Fu un sincero in arte come nella vita e fu sinceramente Italiano. Mai e per nessuna ragione volle lasciare la sua Roma, malgrado gli fossero offerte condizioni invidiabili per recarsi all'estero. Ai giovani disse: « Studiate, se volete che ciò che scaturisce dalla vostra anima abbia virtù d comprendersi e di commuovere ».

Chiunque supporrebbe che Giuseppe Martucci — data la sua origine meridionale e gli attributi che si affibbiano con grande faciloneria ai figli del Mezzogiorno — differisse dal suo quasi contemporaneo per maggior copia di qualità esteriori: invece è difficile trovare uomo più austero, musicista più nobile ed elevato di Giuseppe Martucci.

Nella musica di lui troviamo dei meridionali tutte le

qualità, ma nessun difetto, se si eccettua la sua primissima produzione. La passionalità vi si alterna con la gaiezza serena e l'espansività, le generosità proprie della razza si manifestano nell'abbondanza melodica che sempre accompagna la produzione martucciana.

Se nelle prime composizioni è evidente l'influsso della musica di Golinelli e di Antonio Rubinstein, non gli si può fare grave colpa. Martucci (1856-1908), quasi figlio della strada, dovette, per necessità economiche, interrompere i suoi studi quando non aveva ancora sedici anni. Abbandonato a sè stesso, è naturale egli abbia preso le mosse da ciò con cui veniva più facilmente a contatto; ma subito dopo la sua produzione acquista una vera e chiara personalità anche a mezzo di una tecnica caratteristica che, pur derivando direttamente da Scarlatti, può definirsi tutta sua.

Ad una breve serie di composizioni segue una *Sonata* che, pur trovando una ragione di continuità nei *Trii*, nei *Quartetti* e nelle due *Sinfonie*, resta unico esemplare del genere, ma non perciò inferiore al resto. Ma l'opera pianistica sua più significativa, credo possa definirsi senz'altro il *Tema con variazioni* op. 53, lavoro organico e di ispirazione in cui nemmeno il voluto omaggio a Chopin, espresso con la penultima variazione, limita la sua assoluta originalità.

Sopra tutto, però, si eleva il *Concerto* per pianoforte ed orchestra op. 66, scritto quando Martucci aveva appena trent'anni: basta ciò a dimostrare la potenza produttiva di questo artista veramente eccezionale, specialmente se si considera che il *Concerto* costituisce, senza dubbio, il più grande monumento musicale del suo tempo.

Per quanto possa avere valore relativo il giudizio di un poeta, è sintomatico che D'Annunzio, dopo aver ascoltato questa composizione, abbia sentito la necessità di scrivere a Martucci: «Il veemente soffio lirico che agita il

vostro *Concerto* è degno di un alto poeta ». In altra occasione, Boito disse dell'arte di Martucci: « Purezza di cielo riflessa in purezza di lago ».

Martucci non conobbe feticismi musicali. Egli, pianista maraviglioso, direttore d'orchestra assolutamente eccezionale, accolse nei suoi programmi lavori anche di ignoti che giudicava degni di far conoscere al pubblico. Fu in Italia l'apostolo vero di Wagner e la prima esecuzione del *Tristano* che egli fece a Bologna è rimasta memorabile. È indiscutibile che ancora oggi Martucci è conosciuto troppo poco in Italia e quasi sconosciuto all'estero. Quando io eseguii a Berlino per la prima volta il suo *Quintetto*, ed il suo *Tema con variazioni*, fu una vera rivelazione, come è stata sempre una vera rivelazione l'esecuzione che ho fatto all'estero delle maggiori opere di Sgambati, di cui si conoscono purtroppo soltanto i lavori minori.

Di Martucci scrisse lo Scherillo: « Il sapiente, impeccabile magistero della forma rattiene e contiene lo slancio sentimentale e passionale: lo rattiene, ma perciò stesso ne raddoppia le infrenate energie... Quelle sue *Sinfonie* possono parere, a chi guardi alla superficie, un anacronismo tra mezzo alla tregenda delle nuove forme sinfoniche di Riccardo Strauss e di Claudio Debussy: ma esse sono in realtà l'opera di ispirazione e di meditazione d'un solitario sereno, che non ignora la secessione contemporanea, ma, fermo nella sua fede, non se ne lascia traviare ».

A Martucci è mancata la facoltà reclamistica necessaria a farsi largo nel mondo, lui vivente, e gli uomini venuti immediatamente dopo non erano certo i più adatti a compiere opera di verità e di giustizia. Gli Italiani non sono stati generosi con questi due grandi; hanno voluto, ad ogni costo, definirli Brahmsiani o Wagneriani o che so io. A parte le rivendicazioni che avete ascoltate e che porterebbero caso mai a concludere che Sgambati e Mar-

tucci, se Wagneriani o Brahmsiani, avrebbero tutt'al più riportato nella sede propria il fiume che aveva deviato, bisogna riconoscere che partire da un punto non vuol dir niente in arte. Tutto sta, poi, saper percorrere da sè il proprio cammino, sapendo dove si vuole arrivare.

Dall'analisi che abbiamo fatta risulta che ciascun compositore — anche fra i piu grandi — ha avuto un punto di partenza, dei predecessori. Quando si esce di casa si muove il primo passo da un punto, diciamo dalla soglia dell'uscio; ma la soglia si lascia al suo posto, anche se si va verso l'infinito. Il male succede quando, nel muovere il primo passo, ci si porta dietro la soglia e, peggio ancora, quando con la soglia ci si porta dietro l'uscio e tutta la casa.

A Martucci ed a Sgambati non si possono fare rimproveri di questo genere. Essi sono stati e restano profondamente Italiani, anche se la loro cultura è stata fatta su opere straniere oltre che su quelle Italiane a loro senza dubbio assai ben note.

***

Non parlo degli artisti contemporanei, non perchè pensi che l'arte loro possa essere passata sotto silenzio, ma perchè essi sono così numerosi e l'arte di molti di essi è così significativa che io crederei far loro torto accennandone appena di sfuggita. C'è materia per più di un'altra lezione.

Ora che abbiamo passato in rassegna il periodo più glorioso per l'arte nostra e che abbiamo con lealtà parlato del periodo più triste da essa attraversato, facciamo l'esame di coscienza del momento: avremo di che confortarci.

In Italia si sta risvegliando, s'è risvegliata anzi, una coscienza Italiana per la giusta rivendicazione dei valori Italiani e noi siamo sulla breccia, pronti a combattere la

buona battaglia, devoti ad un ideale altissimo, per riconquistare nel mondo il posto che ci spetta.

Possa questa migliore conoscenza del nostro passato musicale indurci a valutarci sempre più giustamente e ad apprezzarci di più. Possa, questa migliore conoscenza del nostro passato artistico, spingerci a desiderare di conoscere più da vicino e con serenità il nostro presente che, ve lo assicuro, è molto interessante. In Italia si lavora, e si lavora — oggi più che mai — con amore, con entusiasmo, con fede: con quella fede, quell'entusiasmo e quell'amore che tanto più sono profondi e tenaci in quanto che sono al tempo stesso moto spontaneo del nostro spirito e riflesso dell'esempio che ci viene dall'alto.

Trafoi, *Agosto 1928.*

ATTILIO BRUGNOLI

PROGRAMMA DELLE COMPOSIZIONI ESEGUITE NELLA 3ª LEZIONE

ROSSINI - *Profond Sommeil.*

GOLINELLI - *a*) *Dolce colloquio;*
b) *Villanella.*

FUMAGALLI - *La serenata* (barcarola), op. 180, Nº 18.

RINALDI - *Entrata di Arlecchino.* (Dalle Sfumature) op. 68.

ANDREOLI - *Romanza senza parole.*

SGAMBATI - *Preludio e Fuga*, op. 6.

MARTUCCI - *a*) *Notturno*, op. 70;
b) *Tema con variazioni*, op. 53.